



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
GRADUAÇÃO EM LETRAS (LÍNGUA PORTUGUESA)

**BÁSIA ROBERTA LUCENA CARDOSO ARAÚJO**

**O FEMININO E O MASCULINO NAS CANÇÕES “PAI E MÃE”, “SANDRA” E  
“SUPER-HOMEM, A CANÇÃO”, DE GILBERTO GIL**

JOÃO PESSOA

2018

BÁSIA ROBERTA LUCENA CARDOSO ARAÚJO

**O FEMININO E O MASCULINO NAS CANÇÕES “PAI E MÃE”, “SANDRA” E  
“SUPERHOMEM, A CANÇÃO”, DE GILBERTO GIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa).

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia Félix Gualberto.

JOÃO PESSOA

2018

BÁSIA ROBERTA LUCENA CARDOSO ARAÚJO

**O FEMININO E O MASCULINO NAS CANÇÕES “PAI E MÃE”, “SANDRA” E  
“SUPERHOMEM, A CANÇÃO”, DE GILBERTO GIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa).

Banca Examinadora:

---

Prof. Dra. Ana Cláudia Félix Gualberto (Orientadora) – UFPB

---

Prof. Dra. Daniela Maria Segabinazi – UFPB

---

Prof. Me. Aline Cunha de Andrade Silva – UFPB

JOÃO PESSOA  
2018

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

A663f Araujo, B́asia Roberta Lucena Cardoso.

O FEMININO E O MASCULINO NAS CANC̃OES PAI E M̃AE, SANDRA  
E SUPERHOMEM, A CANC̃AO, DE GILBERTO GIL / B́asia Roberta  
Lucena Cardoso Araujo. - Joāo Pessoa, 2018.  
51 f.

Orientaçaõ: Ana Cláudia Félix Gualberto.  
Monografia (Graduaçaõ) - UFPB/CCHLA.

1. Cançaõ popular. 2. Gilberto Gil. 3. Poesia. 4.  
Estudos de gênero. I. Félix Gualberto, Ana Cláudia. II.  
Título.

UFPB/CCHLA

Para João Bernardo de Lucena,  
*in memoriam.*

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Ana Cláudia Gualberto, por ter me acolhido desde o primeiro momento, aceitando o tema proposto dessa pesquisa, dando liberdade e plena confiança para realizá-la diante dos desafios fortuitos, encarados sempre com muita disposição, carinho e paciência.

Ao professor e amigo Amador Ribeiro Neto, por ter despertado em mim o interesse pelos estudos de teoria, literatura e canção, sempre motivando e inspirando com seus ensinamentos valiosos.

Aos professores Aline Cunha, Alyeri Farias, Ana Marinho, Carmen Sevilla, Daniela Segabinazi, Expedito Ferraz Júnior, Fabiana Costa, Maria Bernardete, Maria Ester Vieira, Oriana Fulaneti, Vanessa Riambau e todos os meus professores, a minha admiração.

Aos amigos de curso e de trilha na vida, Bianca Almeida, Daniel Salmon, Ingrid Nascimento, Herlane Barros, Lue Maia, Maressa Fauzia, Neuly Trindade, Rafaella Teixeira, Rebeca Alves, Renata Ferreira, Priscilla Mendonça, Thamires Vasconcelos.

A toda sorte de encontro com os benfeitores em minha trajetória, Andréa Wanderley, Georgia Cardoso e João Batista.

À minha mãe, Josana Lucena.

Ao meu pai, Roberto Carlos.

Ao Zé, pela canção de amor que se põe em silêncio.

À minha vó, Maria do Céu.

À minha irmã e sobrinho, Falna Lucena e Gabriel Henry.

A Guilherme Delgado, meu companheiro de amor e luta.

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.

Guimarães Rosa

## RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é analisar, sob o amparo da canção popular, da poesia e dos estudos de gênero, três canções do cantor e compositor Gilberto Gil, respectivamente, “Pai e mãe”, do disco *Refazenda* (1975), “Sandra”, do disco *Refavela* (1977) e “Super-Homem, a canção”, do disco *Realce* (1979), em busca de suscitar questionamentos a respeito dos lugares de fala, bem como de corpos dos gêneros feminino e masculino. Para refletirmos sobre as canções e os textos poéticos, nos valem os estudos de Carlos Rennó (2003) e de Luiz Tatit (2004). No que diz respeito aos estudos de gênero, partimos das reflexões de Cristina Stevens (2005), de Elizabeth Grosz (2000) e de Elisabeth Badinter (1993). Dentre os resultados da pesquisa, observamos uma dimensão de Gilberto Gil que ainda não foi amplamente explorada, qual seja, a construção da identidade de gênero sob o enfoque mais recente dessa discussão, no que esperamos contribuir para que outros pesquisadores se detenham sobre os estudos de gênero na canção popular.

Palavras-chave: Canção popular; Gilberto Gil; Poesia; Estudos de gênero.



## ABSTRACT

The main objective of this final paper is to analyze, under the support of the popular song, poetry and the studies of genre, three songs of the singer and composer Gilberto Gil, respectively, “Pai e mãe”, from the album entitled *Refazenda* (1975), “Sandra”, from the album *Refavela* (1977) and “Super-Homem, a canção”, from the album *Realce* (1979), in an attempt to raise questions about the places of speech as well as bodies of the feminine and masculine genres. To reflect on songs and poetic texts, we used the studies of Carlos Rennó (2003) and Luiz Tatit (2004). With regard to gender studies, we used the studies of Cristina Stevens (2005), Elizabeth Grosz (2000) and Elisabeth Badinter (1993). Among the results of the research, we observed a dimension of Gilberto Gil that has not yet been widely explored, namely, the construction of gender identity under the most recent focus of this discussion, in which we hope to contribute for other researchers to dwell on the studies of genre in popular song.

Keywords: Popular song; Gilberto Gil; Poetry; Gender studies.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. “PAI E MÃE”, DO DISCO <i>REFAZENDA</i> (1975).....</b>	<b>13</b>
<b>2. “SANDRA”, DO DISCO <i>REFAVELA</i> (1977).....</b>	<b>21</b>
<b>3. “SUPER-HOMEM, A CANÇÃO”, DO DISCO <i>REALCE</i> (1979).....</b>	<b>31</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>44</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>47</b>

## INTRODUÇÃO

A canção popular brasileira tem uma importância tão grande para cultura do país que, por si só, consegue contar a história social de onde está inserida. Dentre os movimentos concebidos no contexto cultural e musical, a *Tropicália*, ocorrida no final da década de 60, trouxe um marco representativo na tradição da musicalidade, pois retomou ritmos já consagrados e novas produções que iam das composições musicais às produções das capas dos discos, e mesmo sobre um modo de se comportar nas apresentações em teatros e *shows*. Esse movimento nos apresenta um de seus expoentes mais importantes dentre os cancionistas de nosso repertório nacional, o cantor e compositor Gilberto Gil. Alguns anos após a vivência no movimento de contracultura, Gil nos apresenta, em meados de 1975, o disco *Refazenda*, que viria compor e abrir os trabalhos que denominara como “trilogia do re”, e em sequência, os outros discos seriam lançados, *Refavela* (1977) e *Realce* (1979).

Enquanto forma musical, a canção carrega uma abrangência em seus estudos por trabalhar com o verso, o som e o ritmo. A canção, hoje, em suas diversas variações, tem ganhado espaço para além das fronteiras da literatura, por conta da sua relação com as artes e as poéticas da voz. As teorias escritas, nos tempos atuais, elucidam a perspectiva de discussão sobre uma canção, explorando os estudos a partir da melodia, da letra, dos arranjos, e da escolha de “interpretação entoativa”<sup>1</sup>. A concepção do texto musical tem como finalidade ser cantado, por isso não deve ser estudado fora da forma a qual se destina. No entanto, as características musicais, ainda que contenha suas diversas temáticas e, por isso, receba olhares de estudiosos diferentes, estão impregnadas de significados verbais, o que possibilita uma relação entre a música e o texto poético. Podemos chamar esse estudo de poesia musical, por conta das discussões que, de um lado, na música, se detém a musicalização dos instrumentos, do ritmo utilizado, e de todo enfoque que quer dar ao tom, se mais triste ou mais alegre, e por outro lado, temos um cantor que entoa os versos e a melodia da canção, é a partir daí que a música se mistura com a letra atribuindo novos significados e efeitos. Sobre essa relação entre o verso cantado e o verso escrito, poesia *versus* letra (d)e música, o autor Charles Perrone, esclarece:

Tanto a composição como a análise de uma letra podem ser afetadas de várias maneiras pela melodia. Algumas dessas possibilidades são: um certo intervalo ou valor temporal (duração) que faz com que uma palavra ou frase se destaque; o fortalecimento de uma ideia ou expressão no movimento das notas musicais; e a preferência por uma vogal mais alta que corresponda a um tom mais alto. Quando se avaliam a estrutura, o significado e a efetividade poética da letra de uma canção, é

---

<sup>1</sup> In: TATIT, Luiz. O cancionista: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 61, 2002.

preciso considerar de que modo o fluxo das palavras está arrumado para a entoação harmoniosa e se as características melódicas têm algum efeito notável sobre o texto. (PERRONE, 2008, p. 24-25)

À luz dos estudos de autores como Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Amador Ribeiro Neto, entre outros; temos respaldo para as análises sobre canção poética, que abrimos aqui, com base nas letras e músicas, do cantor e compositor Gilberto Gil, sendo elas: “Pai e mãe”, do disco *Refazenda* (1975); “Sandra”, do disco *Refavela* (1977); e “Super-Homem, a canção”, do disco *Realce* (1979). Já em relação a discussão temática, considerando o contexto histórico das canções, nos valem dos estudos de gênero de autores como Elisabeth Badinter, Cristina Stevens, Elizabeth Grosz, Guacira Lopes Louro, entre outros; que vão iluminar as ideias em comum expostas nas letras das músicas, mais precisamente os conceitos e bases que situam as circunstâncias e lacunas no que se refere ao feminino e masculino, analisando as diferenças dos corpos de mulher e de homem, de gênero e sexo, de orientação sexual, e a desconstrução da ideia de referências da maternidade e paternidade concebidas como essência no filho gerado, ou seja, como produto final e acabado.

Como plano metodológico, temos como propósito: i) realizar a escansão das letras, sendo o texto considerado como poesia; ii) pesquisar fontes que conversam com a temática das letras, no caso, textos sobre gênero (família, androginia, a condição dos gêneros masculino e feminino aos olhos da sociedade e de si mesmos); iii) comentários do autor – no livro *Todas as letras* (2004), de Carlos Rennó e na entrevista ao programa televisivo *O som do vinil*, apresentado por Charles Gavin, sobre os discos e letras; iv) análise dos instrumentos e dos efeitos utilizados, sendo estes caracterizados como parte integrante da canção (pensando a leitura da letra de música como texto literário, mas não esquecendo que mesmo se tratando de um texto literário, estamos falando de uma canção, logo, carrega em si o que concerne à sua inerente musicalidade); v) análise das capas dos discos como parte integrante e importante a compor a obra e, no caso dos discos da “trilogia do re”, considerados elementos fundamentais e norteadores de proposta temática pelo cantor e compositor, desde a primeira impressão do objeto-disco; vi) análise da capa do disco *Refazenda*, por apresentar elementos da vida pessoal e profissional do autor; vii) análise parcial do contexto histórico da época de criação/gravação do disco e da carreira profissional do compositor, a fim de melhor compreender as suas relações de vivência no mundo como referência para o disco, a exemplo do disco *Refavela*, por conta da viagem à Nigéria; viii) análise da capa e da contracapa do disco *Realce*, por conceber a identidade negra com propriedade, aludindo traços de uma liberdade sem culpa sugerida pelo riso espontâneo, pelas tranças do cabelo, pela cor rosa bem

presente em adereços e letras, e pela própria palavra *Realce*, expressão verbal geralmente utilizada para dar ênfase a diferentes contextos, além do fato de que seu uso é mais frequente em pessoas do gênero feminino.

Como problemática do nosso trabalho, lançamos mão do seguinte questionamento: na experiência do eu-lírico, a crise do feminino e do masculino o levam a assumir uma identidade? Qual? Dito isso, o nosso objetivo neste trabalho é analisar três canções de Gilberto Gil: “Pai e mãe”, “Sandra” e “Super-Homem, a canção”, escolhidas porque fazem parte dos discos mais importantes da carreira do cantor e compositor, a saber: *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Realce* (1979); por apresentarem uma temática em comum: a discussão de gênero, levando em consideração o fato de que se trata de um compositor masculino que usa em sua escrita poética, nas letras de músicas, diferentes eu-líricos do gênero masculino para compor a visão de cada um; e, ainda, por perceber o gênero feminino em contextos distintos: 1. “Pai e mãe” - discute a relação do ponto de vista do filho que se vê como resultado do pai e da mãe, pensando o fato de ter vindo de uma “mistura possível” entre os dois gêneros, tendo nascido no corpo de um homem que se depara com a porção masculina (do pai) e feminina (da mãe) em si e aponta para o fato da mãe ser a ligação harmônica para que a relação entre pai e filho se dê de forma afetuosa, sem tantos conflitos, tanto sobre uma afirmação masculina no meio social quanto da própria genética. 2. “Sandra” - discute uma relação amorosa entre o eu-lírico e a mulher que dá título à música numa situação em que o eu-lírico se depara com o amor de Sandra como ponte que o alcança independente das situações em que o eu-lírico se coloca ou é colocado. No caso, aqui, o eu-lírico convive com várias outras mulheres por conta de um contexto em que foi internado num hospício, como é relatado na canção, e, por isso, ele se vê inserido numa relação direta com a situação de pessoas marginalizadas, no caso, mulheres, e também com pessoas do gênero também feminino que são suas amigas e vão lhes visitar. No entanto, o relato do narrador e também do eu-lírico nos apresenta situações que oscilam o tempo todo entre surpresas e expectativas que fazem o sujeito lírico questionar o seu lugar enquanto reconhecedor da representação feminina como base mantenedora em todos os aspectos e, ao mesmo tempo, expõe uma liberdade amorosa. 3. “Super-Homem, a canção” retoma o que já fora tematizado e discutido na canção “Pai e mãe”, pensando a questão da androginia e questionando, de certa maneira, a identidade de gênero masculino diante das probabilidades quanto a ligação entre masculino e feminino num mesmo indivíduo. Por outro lado, o eu-lírico sai de um lugar machista dentro de um sistema defasado e falocêntrico, ao passo que reconhece a mulher e sua importância e, ao mesmo tempo, expressa um sentimento muito maior sobre o desejo de assumir o que

carrega em si, de feminino, do que o que tem de masculino. Essa necessidade de revelar o sentimento que carrega sobre a sua visão dos mundos feminino x masculino pode ser questionada pelo fato da dificuldade inculcada nas relações do homem que questiona seu próprio gênero sobre a educação que prega o exercício da construção de uma certa masculinidade prevista como modelo para a sociedade. Logo, temos um eu-lírico masculino que confronta o sistema patriarcal, mas que também é contemplado numa zona de conflitos. Por outro lado, o eu-lírico apresenta a possibilidade da mulher não ter a sua história apagada por conta da aparição de um super-homem que, possivelmente, tem a força e o poder suficientes para reconstruir o passado (não tão distante) marginalizado da mulher.

## 1. “PAI E MÃE”, DO DISCO *REFAZENDA* (1975)

*Refazenda* é o primeiro disco da “trilogia do ré”, lançado em 1975, logo após o movimento conhecido como tropicália. A partir do artigo “Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular”, escrito pela antropóloga Santuza Cambraia Naves (2000), podemos ver como se dá a caracterização da tropicália:

No movimento tropicalista, a tradição musical é valorizada, embora se faça um recorte diferente dos elementos culturais a serem utilizados. A concepção tropicalista de “riqueza cultural” abrange desde o *rock* alienígena aos ritmos regionais já consagrados, e mostra-se flexível o suficiente para incluir o *kitsch* como um item a mais do tesouro nacional. Amplia-se, portanto, a concepção de “riqueza cultural”: além da criação mais “sofisticada”, mesmo que produzida no registro popular, o esteticamente “pobre” também passa a ser precioso. A sofisticação aparece no processo de elaboração das músicas, nos arranjos meticulosos, nas *performances*, nas capas dos LPs – elementos que traem a influência das tendências progressistas do *rock* da época. Ao incorporar o impacto dos Beatles à sua estética, os tropicalistas estão atualizando o gesto da geração anterior, que dez anos antes utilizou, na elaboração da bossa nova, os procedimentos do *jazz* mais avançado de seu tempo. E os tropicalistas assumem radicalmente o palco, encarnando publicamente, através de diversas máscaras e coreografias, o sincretismo que realizam entre os vários gêneros musicais. Da mesma forma em que há uma relação entre a sua estética e a imagem artística, música e letra, desde a concepção, mantêm entre si uma correspondência isomórfica. Os arranjos interferem com o mesmo peso. Guitarras elétricas, incorporadas do *rock*, convivem com a sonoridade *kitsch* dos violinos e com o berimbau da música regionalista. A guitarra elétrica, retirada do universo do *rock* e incorporada à cena tropicalista, aparece como símbolo de movimento cultural. Este instrumento ajuda a compor o espetáculo de roupas coloridas, cabelos encaracolados e apresentação cênica movimentada e parodística. (RIBEIRO, 1988, *apud* NAVES, 2000, p. 42-43)

De forma geral, a primeira impressão que temos, desde os elementos que vão da capa do disco às composições, é que se trata de um disco cheio de simplicidade e de fácil acesso sobre as ideias das músicas. Porém, essa primeira impressão logo ganha um desvio, como afirma a jornalista Ana Maria Bahiana (2006):

Habitualmente consumido por um público dado a sofisticacões culturais, Gil talvez decepcione com a sonoridade rústica de *Refazenda*. A decepção é engano dos dois lados: primeiro, porque nada é totalmente simples na música de Gil, há sempre um grão de surpresa e um toque de brilho oculto; segundo, porque não há nada mais instigante do que esse despojamento voluntário (...). Em seus shows do ano passado, e no disco que preservou momentos desses espetáculos, Gilberto Gil parecia estar se encaminhando para um campo puramente experimental, algo aparentado com um *jazz* muito *free* e brasileiro, improvisado livremente sobre os compassos básicos do batuque e do coco<sup>2</sup>. (BAHIANA, 2006, p. 78)

<sup>2</sup> “*Coco de Roda* - é a denominação mais popular que se dá à música do Coco. Pode ser caracterizado como uma forma de composição prévia (poesia e música preparada de antemão) ou, principalmente, de improviso (composta na hora da festa-brincadeira ou da performance do brincante). Do ponto de vista poético, é a que tem maior liberdade de forma literária e temática. O Coco de Roda pode ser encontrado no formato de estrofes compostas, em quartetos, quintilhas, sextilhas, oitavas ou décimas, constituídas por rimas perfeitas que também variam (podendo ser emparelhadas, alternadas, interpoladas, encadeadas ou misturadas). No que se refere à temática a conquista normalmente tece a poesia e a música inspirado em fatos ou situações vividas no cotidiano, acontecimentos locais, nacionais e até internacionais podem servir de mote para o Coco. Quanto à dança tem a



Figura 1 – Capa do disco *Refazenda* (1975)

Fonte: [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_disco\\_interno\\_2017.php?id=11](http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno_2017.php?id=11)



Figura 2 – Contracapa do disco *Refazenda* (1975)

Fonte: <http://www.musicontherun.net/2017/02/discos-para-historia-refazenda-gilberto-gil-1975.html>

forma da roda que gira sempre em sentido anti-horário, porém, há variações nas evoluções que acontecem durante o movimento em círculo. As pessoas durante a roda dançam soltas, ou de mãos dadas, fazem mesuras e maneios individuais ou em pares, sapateiam de preferência calçadas com tamancos de madeiras, que funcionam como um instrumento de percussão fazendo contraponto rítmico com a batida do zabumba ou do pandeiro. Do ponto de vista da música, o ritmo, é portador de algumas células rítmicas que são constitutivas da sua característica própria e marcante, que se mantém. (...) Da mesma maneira é variável a sua melodia que é composta de forma que, embora obedeça a estes padrões rítmicos, mas a sua constituição intervalar é variável podendo ser ora simples ou complexa. A tessitura melódica alcança tonalidades graves, médias e agudas, entre outros aspectos. O Coco de Roda é o mais encontrado, por isso acaba servindo para denominar outros tipos". (ROSA SOBRINHO, 2006, p. 168-169)



No entanto, nos deparamos com arranjos que remetem à sonoridade da juventude de Gil, como o baião, o forró, o samba de roda, as músicas dos trios e das bandas das procissões que são alguns dos sons populares na região nordestina, somado ao momento de exílio vivido em Londres, onde teve contato com o movimento de contracultura que, como afirma o escritor e antropólogo Antônio Risério, “promoveu a recuperação teórica e prática de condutas e de sistemas simbólicos desprezados pelo etnocentrismo ocidental” (RISÉRIO, 1982, p. 268). Esses ritmos que escutou e conviveu ao longo de sua vida foi impresso como influências no disco *Refazenda*, onde juntas comunicam um jeito novo de fazer música (ritmo, canto e letra).

Outro elemento importante que não podemos deixar de comentar aqui é sobre a sonoridade. Neste disco são utilizados instrumentos como violão, guitarra, contrabaixo, bateria, percussão, flauta, trombone, piston, acordeom, violão de sete cordas, cavaquinho, bombardino, piano elétrico e baixo. O que é interessante observarmos a respeito dos instrumentos utilizados, é a quantidade dos mesmos instrumentos com diferentes músicos, o que faz caracterizar o som com mais intensidade, como se fosse uma orquestra, mais do que isso, dispondo os rastros de um movimento que ainda não parou de tocar nas influências do compositor, a respeito da tropicália, mesmo em seus novos projetos redirecionados.

Por isso, podemos afirmar que toda essa mistura de ritmos e a escolha temática que permeia o disco é resultado de um movimento que se intensificou de tal maneira que permitiu um disco como *Refazenda* na fase dos anos 70. Aqui, vamos nos ater à leitura da canção “Pai e mãe”, que propõe um retorno ao ritmo tradicional do choro, responsável por compor a história de formação musical e social do Brasil no final do século XIX. O escritor André Diniz (2013) afirma que o choro é um tipo de:

[...] música que surgiu a partir da fusão do lundu, ritmo de sotaque africano à base de percussão, com gêneros europeus. Suas interpretações musicais, ao sabor da cultura afro-carioca, eram o tempero para as audições nos “arranca-rabos” e cortiços das camadas populares, nos bailes da classe média – batizados, aniversários, casamentos – ou mesmo nos salões da elite da corte de D. Pedro II. (DINIZ, 2013, p. 14)

Em uma entrevista com Gilberto Gil a respeito da trilogia do Ré (*Refazenda*, *Refavela* e *Realce*) para o programa exibido no Canal Brasil, *O som do vinil*, o apresentador Charles Gavin afirma que o disco *Refazenda* é um retorno às raízes artísticas e culturais do cantor e compositor. Sobre o processo de criação do disco, Gilberto Gil (2011) comenta:

Havia, portanto, nesse trabalho *Refazenda*, uma vontade de retomar o tropicalismo interrompido e contribuir, digamos assim, com as novidades todas do mundo rock, do mundo pop, para uma visão renovada da música nordestina. O título dá essa dimensão de uma retomada, uma reconstituição, uma reprodução, uma ré no sentido

de restauração, renovação, transformação, mas também de recuo, uma marcha ré, um certo sentido para voltar lá atrás, para revisitar etapas anteriores da minha formação musical.<sup>3</sup>

O disco é composto por 11 faixas: “Ela”; “Tenho sede”; “Refazenda”; “Pai e mãe”; “Jeca total”; “Essa é pra tocar no rádio”; “Ê, povo, ê”; “Retiros espirituais”; “O rouxinol”; “Lamento sertanejo”; “Meditação”. Neste trabalho, vamos nos ater à leitura da faixa “Pai e mãe”, por apresentar de forma intensa e complexa, dentro de um exercício poético, questões de uma relação fraternal que emergem “a ideia de que a consciência do homem se transforma a partir da mediação feminina (a qual pode ser tanto de uma mulher como da sua porção mulher interior)” (GÓES, 1982, p. 68). Logo, esses elementos estão diretamente ligados ao que constitui o objeto de estudo central deste trabalho.

Na letra de música “Pai e mãe”, gravada em 1975, segundo o escritor e compositor Carlos Rennó (2003), Gil diz o seguinte:

Eu / pas / sei / mui / to / **TEM** (po) -6  
 A / pren / den / do a / bei / **JAR** -6  
 Ou / tros / **HO** (mens) -3  
 Co / mo / bei / jo o / meu / **PAI** -6  
 Eu / pas / sei / mui / to / **TEM** (po) -6  
 Pra / sa / ber / que a / mu / **LHER** -6  
 Que / eu / a / **MEI** -4  
 Que / **A** (mo) -2  
 Que / a / ma / **REI** -4  
 Se / rá / sem / pre a / mu / **LHER** -6  
 Co / mo / é / mi / nha / **MÃE** -6

Co / mo / é, / mi / nha / **MÃE?** -6  
 Co / mo / vão / seus / te / **MO** (res)? -6  
 Meu / pai, / co / mo / **VAI?** -5  
 Di / ga a / e / le / que / **NÃO** -6  
 Sea / bor / re / ça / co / **MI** (go) -6  
 Quan / do / me / vir / bei / **JAR** -6  
 Ou / tro / ho / mem / qual / **QUER** -6  
 Di / ga a / e / le / que / **EU** -6  
 Quan / do / bei / jo um / a / **MI** (go) -6  
 Es / tou / cer / to / de / **SER** -6  
 Al / guém / co / mo e / le / **É** -6  
 Al / guém / com / su / a / **FOR** (ça) -6  
 Pra / me / pro / te / **GER** -5  
 Al / guém / com / seu / ca / **RI** (nho) -6  
 Pra / me / con / for / **TAR** -5  
 Al / guém / com / **O** (lhos) -4  
 E / co / ra / ção / bem / a / **BER** (tos) -7  
 Pra / me / com / pre / en / **DER** -6

(RENNÓ, 2003, p. 198-199)

<sup>3</sup> GIL, Gilberto. Gilberto Gil – Trilogia RE [ago. 2011]. Entrevistador: Charles Gavin. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. Entrevista concedida ao Programa *O Som do Vinil* exibido no Canal Brasil.

O título da canção, “Pai e mãe”, imprime um tom de tradição por tratar diretamente de pessoas que são referência numa família, independente da geração a qual correspondem. E por outro lado, esse mesmo “tom” e não puramente a tradição em si é sustentada pelo fato de que há mudanças nessa tradição, por isso podemos considerá-la como uma *outra* tradição, assim como defende o escritor Octavio Paz (2003), pois “a modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade” (PAZ, 2003, p. 15).

Ainda sobre tradição, no caso, a tradição do choro, o professor Gabriel Lima Rezende (2009) destaca que foram muitas as transformações pelas quais:

[...] o choro passou durante aproximadamente cem anos, tanto no que se refere às formas de sociabilidade que o envolve (quem faz, aonde se faz, para quem, porque, etc.) quanto em relação à suas formas de inserção no jogo de forças do mercado. Após um primeiro momento de “artesanato”, ligado historicamente às últimas décadas do século XIX e a determinadas formas de sociabilidade e experiência musical, o choro caminha pelas primeiras décadas do século XX em meio a uma crise de identidade. Entre o arcaico e o moderno, entre a boemia e a disciplina, o choro entra no rádio e encontra em músicos como Jacob do Bandolim uma nova forma de expressão. Define-se enquanto sonoridade, enquanto forma de sociabilidade e enquanto produto cultural: transforma-se em tradição. (REZENDE, 2009, p. 7-8)

O contexto da letra é marcado por um jogo de ramificações genealógicas como o próprio compositor, Gilberto Gil, define: “É um diálogo de/entre gerações para explicar ao meu pai que, quando beijo outros homens, estou beijando-o. E à minha mãe que, quando amo outras mulheres, estou por extensão amando-a e estendendo o amor que tenho por ela a todas” (RENNÓ, 2003, p. 199). Esse olhar familiar implicado aqui remete ao fato de que “as representações sobre as mulheres e o tratamento dado a elas pela sociedade provêm das funções familiares relacionadas com vínculos pessoais e afetivos, enquanto as representações sobre os homens provêm predominantemente de relações ligadas à organização da produção” (FREITAS et al., 2009, p. 87).

Podemos perceber que na canção há uma preocupação de afirmar a identidade do eu-lírico, como se fosse um diálogo com ele mesmo e com o Outro. Tenciona mostrar algo da sua trajetória quando diz no trecho: “eu passei muito tempo / aprendendo a beijar”, numa certa linearidade, pois se trata de uma regularidade nas duas estrofes, por apresentarem seis versos.

A música adota o ritmo equilibrado da respiração, até então, pois quando o cantor termina a frase: “outros homens”, que agora assume o verso trissílabo, expressa uma entonação que remete a força da canção. É instalada uma tensão para desembocar em “como

beijo o meu pai”, levando os acordes para uma mudança que apresenta um tom mais pesado, ainda que cantado com leveza, pois podemos identificar uma modulação, que é uma característica típica do choro, nos acordes musicais F7 (fá com sétima), E7 (mi com sétima) e A7M (lá com sétima maior), quando esse trecho é cantado, evidenciando a flauta e o acordeom, ainda que acompanhando o violão. No que diz respeito à temática, podemos fazer referência a uma tensão por conta de uma possível homoafetividade tangenciada dentro da realidade de uma família tradicional que, segundo o professor Thiago Barcelos Soliva (2010), ao longo da vida:

[...] tendem a projetar destinos sociais para os seus filhos. Nesse caso, sobretudo pais e mães, se deparam com a ruptura imediata dos “sonhos” que nutriam em relação ao filho. [...] Planos como netos, casamento, continuação da “casa” são abruptamente corrompidos e ameaçados. O que resta é tão somente a percepção de que precisam fazer algo para resgatar esses projetos individuais. Esse processo desencadeia fortes conflitos que fazem da “casa” um espaço marcado por medos, receios e incertezas (SOLIVA, 2010, p. 1-2).

Sobre o ritmo que é ressaltado na canção através não só dos instrumentos musicais, mas também do canto que toma repercussão dentro da fala na canção popular, o músico e professor Luiz Tatit (2004) afirma:

De fato, por meio da linguagem oral cotidiana, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal. Não deixa de haver, mesmo nessa fase, algumas regras de condução melódica das frases, que as fazem parecer afirmativas, interrogativas, suspensivas etc. e que já pertencem ao repertório intuitivo dos falantes. Entretanto, esse “acompanhamento” sonoro não merece um arranjo especial – elaborações de rimas e de reiterações entoativas, por exemplo – pois será descartado assim que for transmitida a mensagem. Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes (TATIT, 2004, p. 41).

Apresenta-se cheio de dedos, no sentido de medos, e dedilhados, no instrumento e na voz, como se fosse algo que pedisse cuidado para ser dito/admitido, e com isso, retorna também para uma regularidade na métrica poética que conta seis sílabas, se comunicando com os dois primeiros versos. De certa forma, o compositor preza pela postura frente àqueles que compõem todo tradicionalismo carregado com o conceito de família.

Seguindo o andamento da canção, o autor repete o primeiro verso: “eu passei muito tempo”, agora para falar de sua mãe como espelho para ele vivenciar relações com pessoas do mesmo sexo, ou seja, as mulheres, pois afirma: “pra saber que a mulher / que eu amei / que

amo / que amarei / será sempre a mulher / como é minha mãe”. De fato, os tempos verbais presentes em *amei*, *amo* e *amarei* ganham um ritmo na voz do intérprete de acordo com o que representa cada um, tendo em vista que a palavra *amei* é cantada, dentro do verso de quatro sílabas, com um prolongamento, expressando o tempo passado, como se estivesse sendo narrada.

Já o substantivo *amo*, que está inserido em um verso de duas sílabas, indica o tempo presente, e é cantado de forma breve, como um elemento que figura o hoje, o agora, ocorrendo depressa, num fluxo contínuo, ao ponto de só percebermos em seguida. Por outro lado, a mesma distância, por se tratar da urgência do agora no presente, que se apresenta em *amo* se revela em *amarei*, que destaca o futuro verbal, e ambos os substantivos estão dentro de um verso de quatro sílabas. Em *amarei* escutamos a interpretação de Gil num tempo prolongado, mas não como em *amei*, por conta não só da palavra *amarei* ser mais longa, como também da repetição da vogal “a”, que é uma vogal aberta, e por isso dá a sensação, no verso “que amarei”, de que o compositor está gesticulando cada sílaba poética com um tom de planejamento, externando a imagem de quem está dialogando sobre as ideias e os sonhos que tem por realizar no amanhã.

No entanto, todos esses tempos verbais apontam para a mulher enquanto símbolo das relações românticas do eu-lírico, e a mãe é nomeada como referência de suas relações. Diante disso, podemos perceber que as palavras *mãe* e *mulher* estão dentro de dois versos de seis sílabas, onde a tônica está em *-lher* e em *mãe*, sendo *mãe* mais forte, até mesmo pelo fato de que a tônica se manifesta no uso da palavra inteira, analisando sob o viés da fonética e fonologia de língua portuguesa, o M (consoante nasal bilabial) e ã e E (ditongos nasais decrescentes), por isso a sensação de força ao expressar essa palavra. Já *mu(-lher)* é uma palavra partida ao meio, no sentido de que, para os estudos de fonética e fonologia de língua portuguesa, LH (lateral palatal), E (vogal aberta anterior) e o R (em nossa variação, há o apagamento dessa consoante). No que diz respeito ao contexto, faz sentido refletirmos sobre o fato de que, conforme indica a autora Cristina Stevens (2007), “a mãe é determinada pelo corpo mais intensamente que a mulher, o que torna difícil rejeitar as implicações do biológico e suas complexas implicações, inclusive os riscos do que tem sido caracterizado como essencialismo” (STEVENS, 2007, p. 85).

Ainda em seguida do momento em que é cantada a repetição do trecho: “eu passei muito tempo” acontece a entrada de som da flauta, assim como a marcação de som do acordeom, que parece fugir de um movimento que possa coincidir com o som que a flauta está reproduzindo, pois enquanto o acordeom alude a exaltação de certa tristeza/pesar, em

contrapartida, através do som da flauta constatamos uma toada de fuga. Logo, a canção é guiada numa ideia de idas e vindas, tanto pelo fato de se tratar de uma música no ritmo de choro, como também por se tratar da relação pai, mãe e filho – que carrega muitas referências no que tange a essência.

Segundo o músico e ensaísta José Miguel Wisnik (1989), essa ideia do fluxo rítmico comunica a espacialização do movimento de uma onda sonora na canção e define que:

O som é o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsões e repousos (que se representam pela ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento num campo praticamente sincrônico (já que o ataque e o refluxo sucessivos da onda são a própria densificação de um certo padrão do movimento, que se dá a ouvir através das camadas de ar). Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho (WISNIK, 1989, p. 17-18).

O eu-lírico demonstra seu cuidado aflito em relação a sua mãe quando questiona na canção: “como é, minha mãe? / como vão seus temores?”. O compositor utiliza a palavra ‘temores’, implicando dizer que, esse eu-lírico com olhar de filho, desenha um perfil sobre a sua genitora. No texto *O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente*, da autora Cristina Stevens (2007), podemos ver um comentário a respeito da fala da autora Dorothy Dinnerstein, que define a expressão *human malaise* como a representação dos padrões tradicionais atribuídos e aceitos pela mulher, enquanto mãe, sobre o que é imposto pelo homem na sociedade, o que significa que: “a aceitação da autoridade patriarcal (inclusive pela mulher) tem origem no temor – embora inconsciente – que a criança tem do poder da mãe” (DINNERSTEIN, 1977, *apud* STEVENS, 2007, p. 91).

Logo, é interessante atentarmos para o fato de que o eu-lírico procura dialogar com a sua mãe para estabelecer uma ponte de conexão com o seu pai, pois canta os versos: “meu pai, como vai? / diga a ele...”, compreendendo a autoridade do pai, mas também a existência ativa do poder da mãe para ‘amenizar as feridas’ da relação vigente. Outro ponto que destacamos aqui é que a segunda parte da canção é embalada por esse tom de questionamentos e desejos de diálogos, e enquanto o eu-lírico fala sobre a mãe, os versos se mantêm com seis sílabas, o que faz retomar o equilíbrio e o predomínio dos versos de seis sílabas apresentados ao longo da canção, porém, ao questionar sobre o pai, o verso cai para cinco sílabas, no caso, a redondilha menor, conforme caracterizada pelo autor Amador Ribeiro Neto (2014), é um “tipo de verso usado desde a Idade Média até os dias atuais” (RIBEIRO NETO, 2014, p. 36), o que pode querer expressar que os lugares de pai para filho é submetido a uma tradição de longa data, assim como o lugar da mãe, sendo esta a facilitadora de pontes possíveis.

Os versos de seis sílabas são mantidos nos trechos: “Diga a ele que não / Se aborreça comigo / Quando me vir beijar / Outro homem qualquer”, em que o eu-lírico espera que o seu pai compreenda o movimento que ele, o eu-lírico, costuma fazer quando encontra com outros homens, já que esse costume de beijar outros homens é um costume que foi apreendido em casa, com o seu próprio pai e entre os seus entes familiares. No entanto, quando se tratava de levar esse costume para fora das paredes de casa, encontrava um conflito, por isso, Gil queria que existisse “entre homens e homens um afetivo mais aberto, uma capacidade de demonstrar carinho que ainda não era permitida ser exercida pelos homens entre si” (TATIT, 2003, p. 199).

Por isso, parece que o eu-lírico se sente numa condição de quem está passando por cima dos princípios morais e de costumes por conta não só do julgamento dos seus pais, mas também pelo sentimento de dívida para com a sociedade. No entanto, para que essa compreensão seja bem sucedida, o eu-lírico recorre a sua mãe, que mesmo com os temores que aludem ao desentendimento que pode vir a ter com o pai e com o mundo, diante do que representa esse beijo – e aqui o beijo é mais que um beijo, mesmo temendo pelo filho, como toda mãe amorosa, a mãe é o elo amoroso dos dois, pai e filho. E esse eu-lírico/filho parece agir assim como uma criança que possui dependência física e emocional sob a figura materna, tendo em vista que “a identificação primária da criança ocorre sempre a partir de sua mãe. [...] numa fase posterior do seu desenvolvimento, a criança identifica-se com o pai, num processo secundário de identificação” (STEVENS, 2007, p. 90).

Mais adiante, temos os versos: “Diga a ele que eu / Quando beijo um amigo / Estou certo de ser / Alguém como ele é”, que imprime a justificativa da relação afetiva de pai para filho, e vice-versa, como referência para as relações construídas pelo eu-lírico com os seus amigos do gênero masculino, o que nos faz pensar também que, na verdade, o filho não está só preocupado em ser carinhoso com os seus amigos, mas tem o objetivo de desconstruir, talvez, o laço afetivo tão diretamente ligado à mãe para renovar o vínculo paterno, por isso, dentro de um costume que é oportuno repensar dentro dos ciclos das relações, o filho olha mais para essa questão sensível da sua relação com o pai, mesmo sendo intermediado pela mãe.

O verso retorna à redondilha menor quando o eu-lírico canta sua fragilidade: “Pra me proteger / Pra me confortar”. A forma do verso diminui das seis sílabas mais correntes, para cinco, representando essa fragilidade, essa “diminuição” do eu-lírico diante do mundo, que pode vir a ser contornada pelo afeto do pai. É quando ele se reconhece na figura do pai, vendo

o pai como um modelo. E o reconhece como um grande homem, de grande coração – no único verso de sete sílabas da canção, o maior: “E coração bem abertos”.

“Alguém com olhos” têm quatro sílabas, enquanto “e coração bem abertos” tem sete. Ou seja, as duas coisas são importantes “pra me compreender”, mas o coração é mais. O pai precisa aceitar de coração, sem reprovar o que vê (o beijo).



## 2. “SANDRA”, DO DISCO *REFAVELA* (1977)

*Refavela* compõe o segundo disco que dá continuidade “a trilogia dos trabalhos conceituais sob o prefixo *re*” (TATIT, 2003, p. 11), lançado em 1977, época seguinte a temporada em que o cantor Gilberto Gil estava dirigindo e se reunindo com o grupo musical *Doces Bárbaros*, que contava, além de Gil, com os componentes e companheiros da vida e da música: Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia.

A proposta temática do disco carrega significados voltados para a identidade negra como, em depoimento, o compositor Gil relata, em entrevista cedida ao site Tropicália ([www.tropicalia.com.br](http://www.tropicalia.com.br)), para a autora Ana de Oliveira (2007), o seguinte fato:

Durante o exílio, vi que na Inglaterra a questão racial tinha mais peso. Então conheci a consciência negra como um trabalho apoiado no mundo inteiro pelos ativistas americanos, e a informação exaustiva sobre os movimentos de libertação na África... Isso culminou em mim quando saí nos Filhos de Gandhi<sup>4</sup>. Depois fui ao Festival de Artes Negras na África. E aí vem *Refavela*, que é o primeiro manifesto negro, não é?<sup>5</sup>

O disco *Refavela*, diferente do disco *Refazenda* (1975), propõe um olhar distinto sobre o um no meio social, tendo em vista que, como afirma o autor Samuel Sousa Silva (2017), agora “não há mais lugar para o sertanejo descrito de maneira idílica e passiva, nem há espaço para o negro recluso na senzala ou na prisão, e nem mesmo aos nichos típicos de abordar a negritude como o ‘negro malandro’ da favela” (SILVA, 2017, p. 88).

A temática do disco está impressa até mesmo nos elementos da capa, como observa o professor José Jorge de Carvalho (2006), que tem como referência “a viagem de Gil à Nigéria em 1977, por ocasião do FESTAC<sup>6</sup>, momento auge, portanto, de sua conexão com a cultura iorubá” (CARVALHO, 2006, p. 284). Como revela o produtor musical Marcelo Fróes (2002), podemos perceber que “a capa de *Refavela* aparentemente é bem mais simples que a de *Refazenda*, feita pelo tropicalista Rogério Duarte” (FRÓES, 2002). Gil rememora:

Eu fiquei incumbido do conceito de arte da capa de *Refavela*. [...] criei o jogo de puzzle, trouxe a estatueta de madeira africana e arranjei a toca muçulmana para a foto da capa. [...] quando eu fiz *Refavela*, já sabia que era a segunda parte de uma trilogia que eu iniciara com *Refazenda*.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Filhos de Gandhi é um dos mais tradicionais blocos afro-brasileiro de carnaval de Salvador-BA.

<sup>5</sup> OLIVEIRA, Ana de. Ilumencarnados seres – Entrevistas – Gilberto Gil. Entrevistadora: Ana de Oliveira. Realização: Iyá Omin Produções, 2007. Entrevista concedida ao site *Tropicália*, disponível em: <[www.tropicalia.com.br/illumencarnadosseres/entrevistas/gilberto-gil-2](http://www.tropicalia.com.br/illumencarnadosseres/entrevistas/gilberto-gil-2)>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

<sup>6</sup> Festival Mundial de Arte e Cultura Negra (FESTAC).

<sup>7</sup> Id., 2002.

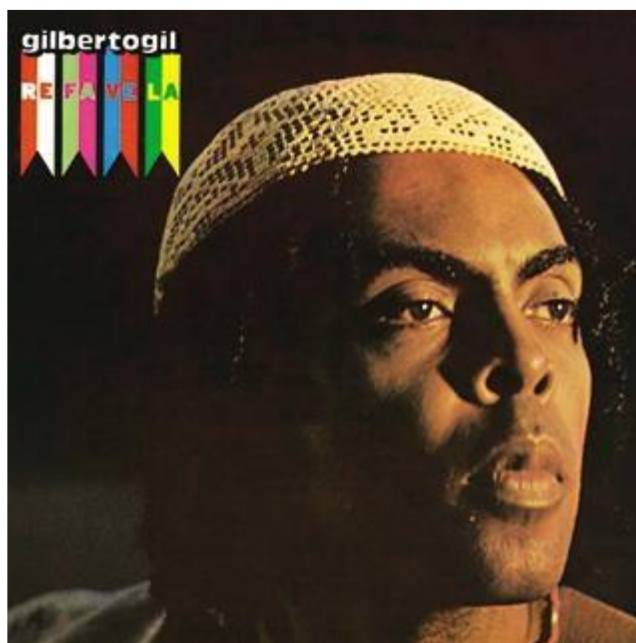


Figura 3 – Capa do disco *Refavela* (1977)

Fonte: [http://www.gilbertogil.com.br/upload/discografia\\_1/13\\_g.jpeg](http://www.gilbertogil.com.br/upload/discografia_1/13_g.jpeg)



Figura 4 – Contracapa do disco *Refavela* (1977)

Fonte: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/refavela-de-1977-e-o-album-da-conscientizacao-afro-de-gilberto-gil/>

É interessante percebermos que a temática afro do disco está impressa não só na capa, mas também no elemento sonoro. Instrumentos como guitarra, baixo, violão de aço e violão, bateria, percussão, teclado, piano e piano elétrico, instrumentos de sopro (sax, trompete, trombone, flauta e flautim) e até mesmo um *arp string* (sintetizador multi-orquestral) estão presentes nas canções. Há um equilíbrio na escolha dos instrumentos que são usados para

compor o álbum, pois na medida em que nos deparamos com muitos instrumentos de percussão que remetem a força do toque manual, trazendo a memória do corpo escravizado com seus traços de luta, também os instrumentos de sopro e os elétricos permitem um desenho sonoro e melódico para compor o som da resistência, da *Refavela*, como um jogo de conflitos aparentes entre o que habita na cidade grande e o que coabita em suas margens. Outro elemento que compõe a maioria das faixas musicais é o coro, que nos traz à memória as bandas africanas de reggae como também os cantos de tradição religiosa que fazem parte das variadas crenças em África.

O disco é composto por 12 faixas: “Refavela”; “Ilê Ayê”; “Aqui e agora”; “Norte da saudade”; “Babá Alapalá”; “Sandra”; “Samba do avião”; “Era nova”; “Balafon”; “Patuscada de Gandhi”; “Sítio do Picapau Amarelo”; “A gaivota”. Neste capítulo iremos direcionar a nossa leitura crítica sobre a canção “Sandra”, que tem como ritmo de base musical a balada, mesmo que se empreste também de outros ritmos como o reggae e o jazz. Para não perder de vista a temática central que compõe o nosso objetivo de pesquisa no presente trabalho, o que nos leva a analisar a canção escolhida, “Sandra”, do disco apresentado acima é o fato de que imprime em seu texto poético a oportunidade do eu-lírico de convivência com variadas mulheres que se apresentam como uma espécie de espelho para aquela que ele enxerga como uma torre, uma fortaleza, ou seja, há uma comunicação aqui com a temática do feminino nos corpos de mulheres, mas também o feminino aos olhos do masculino que recebe cuidado e afeto. Essa ligação entre mulheres, que chega aos olhos do eu-lírico, no que tange os corpos femininos, se evidencia na obra *A mulher no terceiro mundo*, da escritora Rose Marie Muraro (1992), que argumenta: “Na última instância, que os nossos corpos são a máquina que faz o sistema funcionar, e nossa sexualidade, o seu combustível. E a família, a sua fábrica” (MURARO, 1992, p. 158). Por outro lado, no texto *Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade*, os autores Georges Boris e Mirella Cesídio (2007) citam Muraro (1985) para explicar a problematização quanto a concepção da mulher no corpo feminino:

(...) a luta pela conquista do desejo do homem pela mulher é realizada através de suas formas exteriores, ou seja, o corpo da mulher está relacionado ao desejo do homem; portanto, a sua beleza e o seu modo de existir passaram a ser, muitas vezes, um modelo de satisfação, tanto dela quanto dos homens, e, assim, da sociedade como um todo. Embora seu corpo seja percebido como fonte de prazer da própria mulher, o corpo feminino precisa da aprovação do homem para que tenha satisfação mais completa, pois ela também está voltada para o desejo do homem. (MURARO, 1985, *apud* BORIS; CESÍDIO, 2007, p. 474)

Na letra de música “Sandra”, gravada em 1977, como é citada por Rennó (2003), o cantor e compositor Gil expressa o seguinte:

Ma / ri / a A / pa / re / ci / da, / por / que a / pa / re / ceu / na / **VI** (da) - 14  
 Ma / ri / a / Se / bas / tia / na, / por / que / Deus / fez / tão / bo / **NI** (ta) - 14  
 Ma / ri / a / de / **LOUR** (des) - 5  
 Por / que / me / pe / diu / u / ma / can / ção / pra / **E** (la) - 11

Car / men / si / ta, / por / que e / la / sus / sur / rou: / "Se / ja / bem - / **VIN** (do)" - 14  
 (No / meu / ou / **VI** (do)) - 4  
 Na / pri / mei / ra / noi / te / quan / do / nós / che / ga / mos / no hos / **PÍ** (cio) - 14  
 E / La / ir, / La / **IR** - 5  
 Por / que / quis / me / ver / e / foi / lá / no hos / **PÍ** (cio) - 5

Sa / le / te / fez / cha / fé, / que é / um / chá / de / ca / fé / que eu / **GOS** (to) - 14  
 E / na / que / la / se / ma / na / to / mar / cha / fé / foi / um / **VÍ** (cio) - 14  
 An / dréi / a / na es / **TREI** (a) - 5  
 No / se / gun / do / di / a, / meus / la / ços / de / **FI** (ta) - 11

Cin / tia, / por / que, em / bo / ra / cho / que, / ro / sa / é / cor / bo / **NI** (ta) - 14  
 E / A / na, / por / que / pa / re / ce u / ma / ci / ga / na / da / **I** (lha) - 14  
 Dul / ci / na, / por / **QUE** - 5  
 É / san / ta, é / u / ma / san / ta e / me / bei / jou / na / **BO** (ca) - 12

A / zul, / por / que / a / zul / é / cor, / e / cor / é / fe / mi / **NI** (na) - 14  
 Eu / sou / tão / in / se / gu / ro / por / que o / mu / ro é / mui / to / **AL** (to) - 14  
 E / pra / dar / o / **SAL** (to) - 5  
 Me a / mar / ro / na / tor / re / no / al / to / da / mon / **TA** (nha) - 12

A / mar / ra / dão / na / tor / re / dá / pra / ir / pro / mun / do in / **TEI** (ro) - 14  
 E / on / de / quer / que eu / vá / no / mun / do, / ve / jo a / mi / nha / **TO** (rre) - 14  
 É / só / ba / lan / **ÇAR** - 5  
 Que / a / cor / da / me / le / va / de / vol / ta / pra / **E** (la:) - 12  
 Oh, / **SAN** (dra) - 2

(RENNÓ, 2003, p. 220-221)

O título da letra, “Sandra”, nos inspira a ideia de que se trata de uma canção romântica pelo fato de que Sandra é o nome da esposa do compositor Gil, na época em que a canção foi escrita. Mas adentrando nos significados da composição, passamos a compreender que se trata de um jeito diferente de fazer canção de amor, posto que não sustenta o padrão daqueles amores juvenis que causa uma instabilidade de sensações e sentimentos pela amada. No entanto, são muitas as situações narradas e as mulheres envolvidas, e, na verdade, para o eu-lírico essas mulheres simbolizam um fio de suporte no intuito de manter o que era valioso entre o rapaz, representado pelo eu-lírico que narra um episódio de sua história, e a sua amada.

Um ponto que nos leva a refletir, diz respeito à questão de, não só o ritmo dessa canção ser a balada, mesmo com influência de ritmos como reggae, jazz e outras sonoridades da tradição africana, mas também o texto literário ter a estrutura narrativa comum das baladas

que surgiram na Idade Média. A autora Magalí Elisabete Sparano (2006), à luz do texto publicado no *Dicionário de termos literários*, do escritor Massaud Moisés (2004), define que:

O termo balada está relacionado com duas formas líricas. A primeira: poemas de origem folclórica, popular ou tradicional disseminados por toda a Europa, caracterizados por ser um canto com traços narrativos, que gira em torno de um único episódio – de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural, sendo uma forma mista que lida com elementos da poesia dramática, lírica e narrativa. Pode receber também o nome de breve canção-histórica, com tom objetivo, sem detalhamento e que, no geral, era cantada. Apresenta um processo dramático de pergunta e resposta, ou ainda diálogo, que viabiliza o desenvolvimento da fabulação e a conclusão da história é adiada até o final do texto. (MOISÉS, 2004 *apud* SPARANO, 2006, p. 30)

O que vimos acima sobre o que é denominado como balada, ainda mais no tocante ao caráter de poesia narrativa de cunho folclórico, conversa diretamente com a dinâmica escolhida por Gil na canção, ainda que a predominância de versos seja mantida com catorze sílabas poéticas, pois supõe que temos aqui uma letra de música com o texto poético construído com versos livres, tendo em vista que o máximo de versos que cabem numa estrutura métrica tem como regra conter doze sílabas poéticas e, no caso específico da balada, temos a forma fixa com estrutura métrica de versos octossílabos.

Nas palavras do compositor Gil, ele classifica a canção explicando: “Todas as meninas mencionadas em “Sandra” foram personagens daqueles dias que eu vivi entre Curitiba e Florianópolis” (RENNÓ, 2004, p. 221). Esse momento de transição entre Curitiba e Florianópolis trata-se, portanto, de dois momentos de intensidade e tensão, pois em Curitiba o compositor estava em prol do show dos Doces Bárbaros e em Florianópolis foi onde esteve, segundo apresentado no texto de Rennó (2004, p. 221), “preso e posto em tratamento ambulatorial numa clínica, episódio em que a canção é baseada”.

A canção já começa trazendo movimentos que dão a sensação, por conta do ritmo marcado e da escolha das palavras da letra, de formas circulares: mA / rI / A A / pA / rE / cI / dA, / pOr / quE a / pA / rE / cEu / nA / VI (dA) // mA / rI / A / sE / bAs / tIA / nA, / pOr / quE / dEus / fEz / tÃO / bO / nI (tA). A sequência e repetição da pronúncia das vogais “a”, “e”, “i” e “o”, permite que venhamos a expressar um movimento redondo que faz com que o resultado seja o de emitir o som das vogais de forma articulada como preza a junção final das vogais dentro das palavras. Assim como também podemos pensar que esse movimento tecido pelas vogais, quando pronunciadas em conjunto, remete aos exercícios vocais que trabalham com vogais para aquecer a voz para o canto e trabalhar a respiração com ênfase no movimento de dentro para fora. Esse movimento que sai de dentro nos faz pensar na hipótese de que estamos analisando uma canção com o contexto de quem reclama a sua condição, mesmo que de forma romântica,

ou seja, como possibilidade de leitura, estamos falando de uma canção-protesto, pelo fato de que se trata de uma canção escrita num momento histórico em que o país transitava nos tempos presididos pelo regime militar, o que significava abuso de poder que, como exemplo, houve a prisão narrada na canção.

Na primeira estrofe já temos três Marias. Maria Aparecida que é ligada, não só pelo nome, mas pela forma em que o eu-lírico vê essa Maria, como uma divindade e não é uma divindade qualquer, esta, por sua vez, antes de se tornar santa de altar, apareceu na vida, na terra, em forma de milagre para os pescadores. O tom de “Porque apareceu na vida” carrega certa dualidade, porque questiona essa tal aparição e, ao mesmo tempo, é uma afirmação de que realmente apareceu, pois ela foi reverenciada pelos feitiços, em forma de milagre, por outras pessoas. Já Maria Sebastiana, diferente de Maria Aparecida, apresenta qualidade, aos olhos do eu-lírico, que pode ser apreciada não por se tratar de uma entidade religiosa, mas de uma mulher, uma mulher bonita, e essa concepção de beleza, de belo, é algo muito particular, como afirma a autora Waglânia Freitas et al. (2010), porque causa “satisfação, prazer, agrado ao observador” (FREITAS et al., 2010, p. 389). É interessante percebermos que essa mulher tem um segundo nome, Sebastiana, cujo significado, segundo o Dicionário de Nomes Próprios (2018), “é a variante feminina de Sebastião, que tem origem no nome grego *Sebastianós*, derivado de *sebastós*, vindo do latim *Sebastianus*, que quer dizer literalmente ‘sagrado’” (DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS, 2018). Em seguida, vem Maria de Lourdes que é outra *persona* com nome de santa, no entanto, essa mulher chega de uma forma diferente das outras Marias, pois o autor afirma sobre ela: “Porque me pediu uma canção pra ela”. É como se em Maria de Lourdes houvesse uma quebra de perspectiva, tendo em vista que o eu-lírico ganha ao seu lado, no lugar de observador, o Outro que também o observa e se comunica como diz no trecho da canção: “Maria de Lourdes / Porque me pediu uma canção pra ela”. Podemos perceber que nesses versos, de fato, há uma quebra não só de perspectiva, mas também de versos silábicos, pois nos primeiros versos temos uma regularidade na métrica poética, contando catorze sílabas, e quando chegamos ao terceiro verso nos deparamos com um verso de cinco sílabas poéticas.

Diante de uma perspectiva religiosa refletindo o contexto histórico, conseguimos enxergar uma necessidade de que, como afirma o autor Gilson de Azevedo (2014): “‘Maria’, é o modelo de mulher cultuado com veemência pela igreja, que denota pureza, amor materno e submissão” (AZEVEDO, 2014, p. 149). O que quer dizer que o eu-lírico se porta na presença das Marias, citadas no texto, como um filho, o que denota que é uma figura pura também, pois

sabemos que o filho de Maria era o Cristo e que, segundo o livro bíblico de Gênesis (5:2 e 9:6), homens e mulheres foram criados a imagem e semelhança de Deus.

No primeiro verso da segunda estrofe voltamos à métrica de catorze sílabas poéticas: “Carmensita, porque ela sussurrou: ‘Seja bem-vindo’”, que, inclusive, tem como marca a representação gráfica do símbolo de aspas, indicando que se trata de uma (única) fala da canção a qual, conforme os autores Claudia Finamore e João Eduardo de Carvalho (2006), sob respaldo de teorias do autor Mark Stephen Leeper (1991), “sinaliza a presença e a manutenção de um discurso ‘masculino’ sobre as mulheres, em cuja origem está a figura da mulher restrita à cena privada” (Leeper, 1991, *apud* Finamore e Carvalho, 2006). A fala de Maria Sebastiana direciona-se para celebrar a chegada de um homem, de forma íntima, já que sussurrou: “(No meu ouvido)” num ato de limitação, mas não de silenciamento, visto que coube expressar o que desejava. Esse ato restringido, mas ocorrido pela iniciativa da personagem Carmensita, cabe em quatro sílabas poéticas que, diante dos versos apresentados é um verso muito curto, o que quer dizer que o tamanho do verso conversa com o ato de sussurrar, proveniente daquele que faz o possível para ser moderado e claro. A representação gráfica do símbolo de parênteses pode expressar uma fala desnecessária no discurso, soando como um comentário, um complemento, mas exatamente por conta da forma em que está disposto, chama a atenção do leitor para compreender a fala feminina para além do que está disposto em seu discurso. Segundo a professora Níncia Teixeira (2009):

No que tange às representações do feminino, faz-se necessário ter em mente que é do ponto de vista do homem, da palavra masculina - presente/incutida também nas instâncias simbólicas do sexo feminino - que se institui, no campo das representações, um duplo discurso: do homem sobre o homem e do homem sobre a mulher. Assim, é estabelecida para as duas metades do gênero humano uma maneira de a personagem feminina ocupar o lugar de objeto nos discursos, cujos conteúdos se encarregam de expor como justas as causas da sua subordinação. (TEIXEIRA, 2009, p. 86)

Por outro lado, podemos questionar a lucidez de Carmensita, pois o ato de expressão da personagem felicita a chegada do eu-lírico para um lugar e momento como o compositor diz na letra: “Na primeira noite quando nós chegamos no hospício”, que retoma o verso de catorze sílabas. De acordo com o Dicionário de Nomes Próprios (2018), o nome Carmensita “é o diminutivo espanhol do nome Carmen, que tem origem na palavra em latim *carmen*, que significa ‘canção’”. Podemos pensar em Carmen como aquela que dá a nota da canção, já que o ato de sussurrar impulsiona o movimento da fala e do corpo para conseguir emitir a mensagem sem expressar para além do sujeito objetivado.

Ainda na segunda estrofe, os versos consecutivos de cinco sílabas poéticas “E Lair, Lair / Porque quis me ver e foi lá no hospício” fala, de acordo com relato de Gil, sobre “uma menina de fora, uma fã que foi (...) visitar” o compositor (RENNÓ, 2004, p. 221). Sabendo dessa informação, que a personagem Lair se trata de uma fã, podemos analisar o ritmo e a forma de disposição dos versos desse trecho, “E Lair, Lair”, quando cantado, posto que desenhamos a imagem do fã cantarolando uma música de forma despretensiosa com seu “laiá laiá”. Um elemento interessante é que o coro aparece cantando esse trecho de maneira repetitiva, acentuando a possibilidade de leitura e imagem sobre o ato de cantarolar.

Entrando na terceira estrofe, nos deparamos com a personagem Salete, quinta mulher citada ao longo da canção. O eu-lírico narrador apresenta os versos de catorze sílabas, que retoma a mesma quantidade de versos que abre a canção: “Salete fez chafé, que é um chá de café que eu gosto”. O compositor Gil comenta: “Salete era de lá: 'Meu café é muito ralo', me falou. 'É exatamente como eu gosto, chafé', respondi.” (RENNÓ, 2004, p. 221). O eu-lírico se propõe o neologismo da palavra “chafé” para designar uma invenção simples de Salete, tornando proporcional ambas as receitas, a do café simples e a junção das palavras “chá” mais “café” para originar “chafé”. O momento em que o eu-lírico vivenciou as experiências e relações citadas no texto foi inusitado, pois ele declara: “E naquela semana tomar chafé foi um vício”. Por mais que ele já gostasse de chafé, ter se viciado era um ato novo.

Seguindo o andamento da canção, ainda na terceira estrofe, temos o verso: “Andréia na estreia” que é cantado pelo coro, em segunda voz, que sustenta a vogal “e” da palavra “estreia” e só é finalizada quando o intérprete, em primeira voz, termina de cantar o verso seguinte: “No segundo dia, meus laços de fita”, que, assim como a palavra “estreia”, a palavra “fita” também termina com a vogal “a”. Por conta dessa extensão da respiração do coro usando a vogal “e” de um verso para outro, podemos pensar que se trata de dois momentos, o primeiro momento marcado pelo que foi vivido em comum entre o eu-lírico e a personagem Andréia, no dia da estreia, e no momento impresso por um afeto mútuo, que corresponde ao segundo dia, onde Andréia fizera os laços de fita nos cabelos do eu-lírico.

No primeiro verso da quarta estrofe, o narrador apresenta a personagem Cintia, dizendo assim: “Cintia, porque, embora choque, rosa é cor bonita”. Apesar do tom de rosa ser muito forte e escuro, porque é rosa choque, o eu-lírico não tem problemas nem preconceitos quanto à cor rosa e suas variações de tom, pois afirma que “rosa é cor bonita”, o que é uma quebra de padrão, sabendo que dentro da sociedade em que vivemos é comum que as cores classifiquem os gêneros, destinando a cor azul para o menino e a cor rosa para menina. A autora Guacira Lopes Louro (1999), em seu livro *O corpo educado*, vai defender que:



Nossos corpos constituem-se na referência que ancora, por força, a identidade. E, aparentemente, o corpo é inequívoco, evidente por si; em consequência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambiguidades nem inconstância. Aparentemente se deduz uma identidade de gênero, sexual ou étnica de “marcas” biológicas; o processo é, no entanto, muito mais complexo e essa dedução pode ser (e muitas vezes é) equivocada. (LOURO, 1999, p. 11)

Já no segundo verso da quarta estrofe, “E Ana, porque parece uma cigana da ilha”, nos deparamos com Ana, mais uma personagem da narrativa. Na palavra cigANA já temos a própria personagem dentro dela, a identificação sobre de onde parece ser essa cigana, no caso, vem através da referência feita no verso, que diz que Ana parece uma cigana da ilha, e essa alusão feita pelo compositor sobre a ilha se dá pelo fato de que Florianópolis, local situado como pano de fundo da canção, além de ser uma ilha é cercada por um arquipélago, o que quer dizer que Ana é uma *persona* dessa mesma cidade, e não necessariamente do hospício. Por outro lado, o eu-lírico descrever essa personagem como quem parece uma cigana soa como uma qualidade, um elogio que ele faz para essa mulher, na intenção de oferecer atributos de um povo que o eu-lírico admira.

Nos últimos versos da quarta estrofe, “Dulcina, porque / É santa, é uma santa e me beijou na boca”, o narrador nos apresenta a personagem Dulcina e o fato da mesma ser questionada por se comportar de uma maneira séria, quieta, até porque foi comparada a uma santa, porém, logo em seguida, age de forma que faz o eu-lírico enganar-se quanto ao perfil que desenhou sobre Dulcina, pois ela o beija na boca. Conforme o Dicionário Escolar Latino-Português (1962), o nome Dulcina é uma variante do nome Dulce, de origem latina, que significa “doce, agradável” (DICIONÁRIO ESCOLAR LATINO-PORTUGUÊS, 1962, p. 330), o que, possivelmente, quer dizer que o significado desse nome fala sobre as qualidades de Dulcina, mas também sobre a surpresa agradável de beijar o eu-lírico. Ainda sobre esse trecho, o coro, em segunda voz, parece se comportar como figurante de um público atônito, quando segura a vogal “e” da palavra “que”, até o intérprete, em primeira voz, completar o último verso da estrofe citada. De certa forma, há uma tensão sobre a chegada de Dulcina no texto, pois os versos caem para cinco sílabas, tímidos como ela e, em seguida, no próximo e último verso da estrofe, cresce para doze sílabas.

Chegando ao final da análise da quarta estrofe, podemos perceber que a observação do narrador sobre Cintia, Ana e Dulcina se trata de uma temática que fala sobre estereótipos. Primeiro, sobre a cor rosa como símbolo feminino, depois sobre os traços de Ana que a qualificam como sendo de um lugar que figura o belo aos olhos do eu-lírico, e por fim, vemos as atitudes que romperam a expectativa de um perfil e causaram surpresa sobre a personagem Dulcina.

O eu-lírico começa a quinta estrofe em defesa de uma desapropriação protótipa de cores endereçadas, “Azul, porque azul é cor, e cor é feminina”, ou seja, do azul para menino e de rosa para menina. No entanto, o autor já tinha mencionado na estrofe anterior a cor rosa com possível beleza aos olhos de um eu-lírico de gênero masculino, agora é a vez do azul passar a ser uma cor que se abre para o feminino também, e não só com posse masculina. Além disso, o compositor sugere um ponto interessante na letra para chamar a nossa atenção enquanto leitor, é que, em língua portuguesa, a palavra “cor” é um substantivo feminino, ou seja, se formos fazer referência a essa palavra dentro de uma frase, precisaremos usar o substantivo acompanhado do artigo “a”, o que vem a formar: “a + cor” = “a cor”, logo, podemos chegar à conclusão de que a intenção desse verso é apresentar que todas as cores são femininas e masculinas, nenhum gênero se apropria de uma só coisa para si por conta dos rótulos, devemos ter a liberdade de gosto e escolha.

O verso “Eu sou tão inseguro porque o muro é muito alto” é mais uma quebra do eu-lírico com o mundo masculino que fora socialmente criado, porque nessa concepção de mundo, como sabemos, por conta da ótica do patriarcado, homem é símbolo de força e mulher de fragilidade, logo, nos defrontarmos com um homem inseguro diante de um muro é motivo de algo a ser duramente questionado. Sobre essas colocações, a autora Elizabeth Grosz em seu texto *Corpos reconfigurados* (2000) nos esclarece a dualidade entre os corpos feminino e masculino da seguinte forma:

A oposição macho/fêmea tem sido intimamente aliada à oposição mente/corpo. Tipicamente, a feminilidade é representada (explícita ou implicitamente) de uma de duas maneiras nesse cruzamento de pares de oposição: ou a mente é tornada equivalente ao masculino e o corpo equivalente ao feminino (e, assim, de antemão excluindo as mulheres como sujeitos do conhecimento, ou filósofas) ou a cada sexo é atribuída sua própria forma de corporalidade. No entanto, ao invés de conceder às mulheres uma forma de especificidade corporal autônoma e ativa, no melhor dos casos os corpos das mulheres são julgados em termos de uma “desigualdade natural”, como se houvesse um padrão ou medida para o valor dos corpos, independentemente do sexo. Em outras palavras, a especificidade corporal das mulheres é usada para explicar e justificar as posições sociais e as capacidades cognitivas diferentes (leia-se: desiguais) dos dois sexos. Por implicação, os corpos das mulheres são presumidamente incapazes das realizações masculinas, sendo mais fracos, mais expostos à irregularidades (hormonais), intrusões e imprevistos. (GROSZ, 2000, p. 67-68)

Além das contribuições elencadas por Grosz dentro da perspectiva dos estudos de gênero, podemos citar um trecho do texto *Discursos sobre a masculinidade* (1998), do escritor Pedro Paulo de Oliveira, que comenta:

Se, por um lado, a masculinidade é poder, por outro é terrivelmente frágil, pois não existe como pensamos: uma realidade biológica, uma fortaleza indestrutível. Ela é “de papel”, existe apenas como comportamento prescrito, mais desejável, segundo

expectativas socialmente formuladas, do que efetivamente realizada. (OLIVEIRA, 1998, p. 97)

Assim como quase todos os terceiros versos da canção, o verso “E pra dar o salto”, também conta com cinco sílabas em sua métrica. Esse recuo de palavras no verso conta com a possibilidade de uma imagem do movimento de impulso para o eu-lírico, antes de dar o salto, se amarrar “na torre no alto da montanha”. Esse significado da torre como fortaleza, na verdade, tem uma justificativa bem especial para o compositor:

Sandra, citada no final da letra, era minha mulher, que preferiu não ir a Florianópolis e com a qual eu associei a ideia do hexagrama da torre, tirado no *I Ching*, um dos meus livros de cabeceira naquele período: a que tomava conta de tudo; onde eu estivesse, o seu olhar espiritual me acompanharia; seu ente se espraiaria, estendendo-se por todas as mulheres com quem eu convivesse. A ela as mulheres citadas na letra remetiam por representarem o feminino, a minha sustentação naquele momento. (RENNÓ, 2004, p. 221)

Todos os versos da sexta e última estrofe, “Amarradão na torre dá pra ir pro mundo inteiro / E onde quer que eu vá no mundo, vejo a minha torre / É só balançar / Que a corda me leva de volta pra ela: / Oh, Sandra”, remontam ao comentário de Gil citado anteriormente. Analisando o último verso da estrofe, “Oh, Sandra”, podemos compará-lo a “invocação à musa” que “exprime de maneira dramática a grandiosidade do tema a ser cantado, conferindo à composição da obra o caráter de uma tarefa sobre-humana”, pois para alcançar a graça da musa, conforme o professor Márcio Thamos (2007), é preciso contar com o apoio da “inspiração divina e tornar-se um servo da musa, a fim de ser agraciado pelo favor que só ela pode conceder” (THAMOS, 2007, p. 115).

Na transição da canção para sua segunda parte, depois do solo de apresentação do sax-soprano, o intérprete retoma a letra repetindo a leitura da última estrofe, sem cantar o último verso da mesma, “Oh, Sandra”, logo depois segue a canção, cantando, fora de ordem, apenas os dois últimos versos da primeira, quarta e terceira estrofes, onde recupera as personagens Maria de Lourdes, Dulcina e Andréia, que vão corresponder, de forma figurativa, o salto para chegar a Sandra. Essas três personagens têm lugar importante porque, de alguma forma, pelo fato do compositor repetir o nome delas, imprime um significado forte sobre o lugar de referência que se volta para Sandra e, ao mesmo tempo, por dividir os momentos em que Sandra é citada, faz pensar que se trata de mais de uma Sandra, como também mais de um mesmo eu-lírico estando em frente a duas personalidades, e a respeito disso o compositor afirma em depoimento que, de fato, “há duas Sandras, a que é mencionada no fim e a do título, que não se refere à Sandra com quem eu era casado, mas a uma menina linda, maravilhosa, também chamada Sandra” (RENNÓ, 2004, p. 221).

### 3. “SUPER-HOMEM - A CANÇÃO”, DO DISCO *REALCE* (1979)

O disco *Realce* corresponde ao terceiro e último disco gravado após os dois primeiros trabalhos, *Refazenda* (1975) e *Refavela* (1977), fechando o ciclo da “trilogia do re”. Em grau comparativo, *Realce* se diferencia de uma concepção dos dois primeiros discos da trilogia, pois aqui temos um Gilberto Gil, como compositor e intérprete, mais maduro. O ano de lançamento e turnê de promoção do disco *Realce*, agosto de 1979, foi um ano bastante movimentado sobre as suas produções musicais, pois pouco antes de se dedicar ao disco *Realce*, o compositor tinha saído de uma excursão por cidades norte-americanas apresentando o disco *Nightingale* (1979).

*Realce* (1979) é marcado pelas influências do contexto histórico referente aos anos 70 e 80, o que sugere que a proposta do disco, de fato, tem um conceito mais pop. Mesmo assim, o compositor não abandona a tradição, pois essa temática está presente em muitas canções do disco, seja no aspecto de conteúdo ou mesmo nos arranjos que brincam com a sonoridade, se emprestando de variados gêneros musicais. Os instrumentos que compõem as faixas são: violão, guitarra, baixo, trombone, trompete, sax, flauta, clarinete, piano, bateria, percussão, pandeiro, agogô, tamborim, maraca, pistons, sintetizador, *mini-moog* e o coro, que é quase todo composto por mulheres que cantam na maioria das canções.

O disco *Realce* foi elaborado pelo produtor musical Marco Mazzola que, na época, tinha pensado no trabalho de Gil da seguinte forma:

Propus que fizéssemos um disco com uma banda que misturasse músicos brasileiros e americanos. Eu sentia que a música de Gil precisava de uma injeção de elementos mais pop, que os americanos poderiam proporcionar. Gil topou. [...] Queria chamar alguns músicos americanos para tocar na base, queria uma pegada mais internacional. [...] Com a aprovação dele, tinha um desafio grande pela frente – mostrar que eu sabia o que estava fazendo. Chamei os músicos que comporiam a base rítmica e harmônica: o baterista Rick Schlisser, do grupo Al Jarreau; o baixista Kloud de Cindy Lauper; os tecladistas Michael Boddicker e Mark Lordan, de Michael Jackson; e o guitarrista Steve Lukather, de Madonna; todos músicos vedetes do cenário americano naquele momento. (MAZZOLA, 2007, p. 109)

Essa ideia de apresentar um disco mais pop permeia não só as canções, em suas letras e sonoridades, como também a capa. Na capa do disco *Realce*, assim como na capa do disco *Refavela*, temos a imagem do rosto de Gil como ponto central, no entanto, a diferença dessas imagens está em como elas se apresentam para nós, ouvintes e leitores, pois, enquanto em *Refavela* temos um Gil tomado por uma expressão de seriedade, como símbolo de luta, e na contracapa uma exposição de elementos da herança cultural de um povo com a qual ele se reconhece como parte, no caso, o povo africano; em *Realce* temos um Gil adornado pelo riso,

um riso mais tímido, já na contracapa o compositor apresenta um riso com a motivação de felicidade de quem tem a sua identidade cultural e pessoal mais reconhecida e afirmada, com isso, aparece usando adereços como tranças presas com contas e uma boina rosa, que também não negam a sua africanidade. Outro elemento interessante na capa e na contracapa são as cores que acompanham o título do disco com um arco-íris brilhoso.

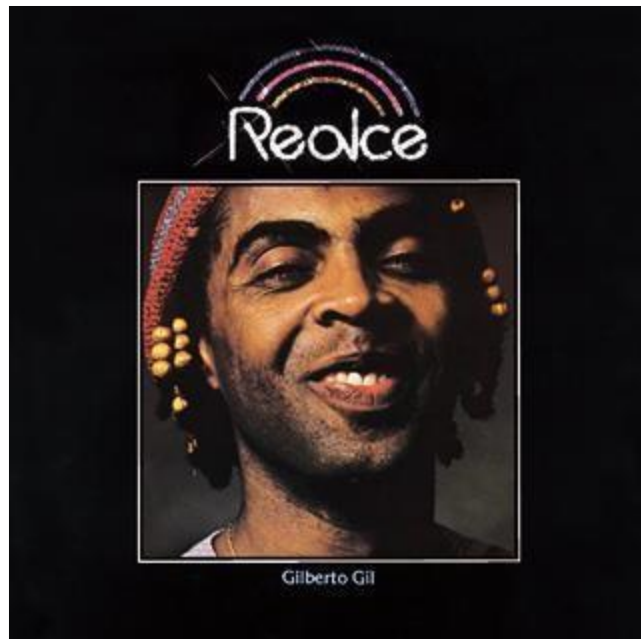


Figura 5 – Capa do disco *Realce* (1979)

Fonte: [http://www.gilbertogil.com.br/upload/discografia\\_1/18\\_g.jpeg](http://www.gilbertogil.com.br/upload/discografia_1/18_g.jpeg)

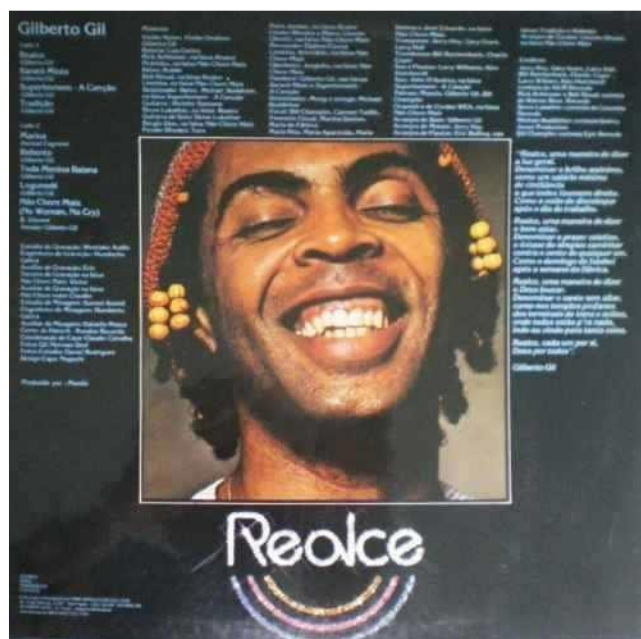


Figura 6 – Contracapa do disco *Realce* (1979)

Fonte: <https://discosessenciais.blogspot.com/2016/12/realce-1979-gilberto-gil.html>

Anos antes do disco ser lançado, o cantor e compositor Gilberto Gil revela que já tinha desenhado a sonoridade que procurava no álbum que estava por vir:

A minha forma de ver, ao contexto em que minha música atua, que é um contexto funk, dançante, *discothèque*, sei lá, que é um contexto que eu estou tentando abordar aos poucos, uma coisa para a qual a minha música se encaminha cada vez mais. Quer dizer o consumo de agora. Qual a qualidade mais moderna do consumo de música? É essa coisa funk, dançante, é o que qualifica mais a música, agora. É para onde se encaminharam todos os grandes criadores de jazz, desde Miles Davis, essa coisa negra bem tribalizante, de cantar e dançar.<sup>8</sup>

Na contracapa do disco tem um texto que apresenta o significado de “Realce”, dessa vez, reclamando não só o lugar do negro, mas de todos, o direito além dos deveres exercidos, a possibilidade de alegria dentro e fora das tarefas e do ritmo cotidiano:

Realce, uma maneira de dizer a luz geral. Denominar o brilho anônimo, como um salário mínimo de cintilância a que todos tivessem direito. Como a noite de *discothèque* após o dia de trabalho.

Realce, uma maneira de dizer o bem-estar. Denominar o prazer coletivo, o êxtase do simples caminhar contra o vento de qualquer um. Como o domingo de futebol após a semana de fábrica.

Realce, uma maneira de dizer o Deus louvar. Denominar o santo sem altar, como nos tempos profanos dos terminais de trens e aviões, onde todos estão para nada, indo ou vindo para tanta coisa.

Realce, cada um por si, Deus por todos.<sup>9</sup>

O disco é composto por 16 faixas: “Realce”; “Sará miolo”; “Super-Homem - a canção”; “Tradição”; “Marina”; “Rebento”; “Toda menina baiana”; “Logunedé”; “Não chore mais”; “Macapá”; “Acertei no milhar”; “Senhor delegado”; “Escurinho”; “Minha nega na janela”; “A situação do escurinho” e “Samba rubro-negro (O mais querido)”. Neste capítulo, o nosso objeto de leitura crítica é a faixa “Super-Homem, a canção”, que é uma canção considerada como uma balada pop, o que convém comparar com o mesmo gênero da canção que analisamos no capítulo anterior, “Sandra”. Muitos instrumentos são utilizados nessa canção, sobretudo a voz, pois temos 4 cantores coristas e instrumentos como pandeiro, baixo, sax-alto, bateria, percussão, piano, baixo, cordas, sintetizador, arranjo e *mini-moog*. Possui em sua temática a ideia do gênero feminino como complemento do gênero masculino, pois o eu-lírico declara que a sede de viver está na mulher ou no lado feminino interligado a essência masculina, e o significado para compreender a essência masculina dentro do próprio homem está nas mudanças que o mesmo pode permitir se realizar no tempo passado, com intenções

<sup>8</sup> GIL, Gilberto. Gilberto Gil – Trilogia RE [ago. 2011]. Entrevistador: Charles Gavin. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. Entrevista concedida ao Programa *O Som do Vinil* exibido no Canal Brasil.

<sup>9</sup> Texto de Gil impresso na contracapa do álbum *Realce* (Warner Music, 1979).

de ascender um presente, onde a sua força seja vista com importância sobre a sua contribuição na história, fazendo assim, portanto, com que o homem tenha em si uma receita para os dois gêneros contidos numa só pessoa, em corpo e mente, e prestando contas ao extinguir uma possível disputa entre masculino *versus* feminino, mostrando que a cada gênero cabe uma contribuição. Ao homem - coragem em romper com o tempo do relógio e em permitir um novo caminho para a mulher; por sua vez, a mulher faz merecer uma nova chance para ser bem-vinda a história e, além de tudo, permitir que haja uma história para contar de forma feliz e plena pelo que carrega como essência, pois, aos olhos do homem, a essência da mulher, é uma essência mais interessante do que a própria essência que este carrega em si. No entanto, para os estudos de gênero, temos um conflito quanto à análise que, na canção, valoriza a ideia de o masculino ter uma porção-mulher e também o feminino ter uma porção-masculina. A esse respeito, a autora Marta Lamas (2000) traz sua contribuição afirmando que:

[...] apesar dos corpos de mulher e de homem, não há essência feminina nem masculina. Ainda que o gênero esteja inscrito culturalmente e inculcado inconscientemente, ele é transformável, alterável e reformável, não pela vontade, mas sim histórica, cultural e psiquicamente. Esta maleabilidade permite atenuar algumas das prescrições de gênero vividas como opressivas por muitos. Por isso, hoje, o dilema político do feminismo deixa de pensar toda a experiência como marcada pelo gênero e passa a pensá-la também como marcada pela *diferença sexual*, entendida não como anatomia, mas como subjetividade inconsciente. (LAMAS, 2000, p. 23)

A letra de música “Super-Homem - a canção”, gravada em 1979, segundo Rennó (2003), se apresenta da seguinte forma:

Um / **DI** (a) - 2  
 Vi / vi / a / i / lu / são / de / que / ser / ho / mem / bas / ta / **RI** (a) - 14  
 Que o / mun / do / mas / cu / li / no / tu / do / me / da / **RI** (a) - 12  
 Do / que eu / qui / ses / se / **TER** - 6

Que / **NA** (da) - 2  
 Mi / nha / por / ção / mu / lher, / que a / té en / tão / se / res / guar / **DA** (ra) - 14  
 É / a / por / ção / me / lhor / que / tra / go em / mim / a / **GO** (ra) - 12  
 É / que / me / faz / vi / **VER** - 6

Quem / **DE** (ra) - 2  
 Pu / des / se / to / do / ho / mem / com / preen / der, / oh, / mãe, / quem / **DE** (ra) - 14  
 Ser / o / ve / rão / o / a / po / geu / da / pri / ma / **VE** (ra) - 12  
 E / só / por / e / la / **SER** - 6

Quem / **SA** (be) - 2  
 O / Su / per / ho / mem / ve / nha / nos / res / ti / tu / ir / a / **GLÓ** (ria) - 14  
 Mu / dan / do / co / mo um / deus / o / cur / so / da / his / **TÓ** (ria) - 12  
 Por / cau / sa / da / mu / **LHER** - 6

(RENNÓ, 2003, p. 266)

O título da faixa, “Superhomem, a canção”, nos remete instantaneamente ao título do longa-metragem, “Superhomem, O Filme”, e, de fato, a inspiração do autor foi gerada sobre esse filme, não só no que diz respeito ao título como também sobre a letra e a temática elaborada. Gil confirma em depoimento: “A canção foi feita portanto com base na narrativa do Caetano. Como era *Super-Homem - O Filme*, ficou “Super-Homem - a canção; não tinha certeza se ia manter esse título ao publicá-la, mas mantive” (RENNÓ, 2003, p. 267).

Além disso, aqui, não é difícil imaginarmos a expressão “era uma vez” – comumente utilizada durante a introdução de narrativas orais para crianças, a exemplo dos mitos e das fábulas – sendo retomada por Gilberto Gil, na medida em que o primeiro verso, “Um dia”, é cantado utilizando a técnica *Bocca chiusa* – em italiano, “boca fechada”. Como o próprio termo indica, essa técnica geralmente é utilizada como um “aquecimento vocal”, quando o cantor canta de boca fechada transferindo a ressonância para a região nasal. É dessa maneira que Gilberto Gil dá início a “Super-Homem - a canção”, como se ressoasse uma longa tradição oral, estabelecendo um inesperado paralelismo entre o mito clássico dos antigos e o mito moderno dos super-heróis. Nesse sentido, a nosso ver, o “Super-Homem” ressoa como um “conto de fadas moderno”.

Ao realizarmos a escansão, é possível perceber uma espécie de “assimetria regular” em cada estrofe de quatro versos. Isso porque o primeiro verso conta com duas sílabas poéticas; o segundo com catorze sílabas poéticas; o terceiro verso com doze sílabas poéticas; e o quarto verso com seis sílabas poéticas. Temos, portanto, uma forma poética bastante própria, desenvolvida musicalmente por Gilberto Gil. Poética, sobretudo, porque se vale de uma tensão em torno do verso dodecassílabo, por vezes marcadamente alexandrino – quando apresenta sílabas tônicas nas posições 6 e 12, caracterizando uma cesura e dois hemistíquios. É o caso dos versos “Que o mundo mascu**L**ino tudo me da**R**ia”; “É a porção me**L**HOR que trago em mim a**G**Ora” e “Mudando como um **DEUS** o curso da his**TÓ**ria”. A exceção a esse ritmo alexandrino se dá na terceira estrofe, onde temos um verso trímetro peônico, ou três peônios de quarta – quando apresenta sílabas tônicas nas posições 4, 8 e 12: “Ser o ve**R**ÃO o apo**GEU** da prima**V**Era”.

Essa impressão vai se confirmar diante do depoimento de Gilberto Gil à Carlos Rennó sobre essa composição:

É uma canção a serviço de uma letra, atrás de um sopro da poesia, mas com os versos também se submetendo a uma necessidade de respiração da canção. Há momentos em que a extensão do verso determina o estender-se da frase musical. Em outros, para se dar determinadas pausas e realizar o conceito de simetria e elegância, a extensão da frase poética se adequa à do fraseado melódico. (RENNÓ, 2003, p. 267)



Seguindo o andamento da canção, nos versos da primeira estrofe, “Vivi a ilusão de que ser homem bastaria / Que o mundo masculino tudo me daria”, o compositor opta por utilizar o alexandrino, por isso, podemos questionar: - e por que não utilizar outro metro poético? É possível inferir uma resposta ao retomarmos o contexto da sociedade arcaica greco-romana. Ali, o homem se impunha completamente sobre a mulher, a partir de um modelo de mundo patriarcal. Não é o que acontece na canção de Gilberto Gil. Nela, ocorre justamente o oposto, como indicam os versos mencionados acima. Temos, portanto, uma revisão da figura masculina, agora mais sensível ao mundo feminino. Podemos constatar ainda que quem se apresenta é um eu-lírico insatisfeito e enganado com a condição de ser homem e que, por isso, dá indícios de uma postura andrógina, ou seja, daquele indivíduo que carrega em si a mistura de características masculinas e femininas, o que implica no fato de que essa pessoa não pertence nem a um determinado gênero nem a outro, mas assume aspectos comportamentais e físicos de ambos e, como qualquer outra pessoa, pode fazer escolhas quanto a sua orientação sexual que, não o definem, necessariamente, como homossexual, bissexual, heterossexual, etc. Sobre esse tema, a autora Rosiska Oliveira (1993) confirma: “No andrógino as duas culturas (masculino e feminino) coexistem e convivem, disfarçadas em uma só” (OLIVEIRA, 1993, p. 128). Por outro lado, Elisabeth Badinter (1993) em seu livro *XY: sobre a identidade masculina*, dentre variados assuntos, reflete sobre o sistema patriarcal e toda problemática de identidade do “homem mutilado” enquanto herdeiro de uma divisão concernente ao ser macho (seu exterior hostil e viril) e ser fêmea (seu interior ameno provocado pelo contato com a mãe), e, com isso, afirma: “os homens, hoje, padecem da fragmentação deles mesmos” (BADINTER, 1993, p. 125-126).

Na segunda estrofe, o eu-lírico lamenta a sua condição no verso: “Que nada”, dando continuidade à temática dos versos da primeira estrofe, assim confirmando que, de fato, o mundo masculino não proporcionou o que ele esperava. Mais adiante, o eu-lírico resolve avaliar a possibilidade de viver um outro lado, o lado feminino, lado este que tinha dificuldade de mostrar, mas que é a sua energia vital e de superioridade ao que tem como sexo biológico, “Minha porção mulher, que até então se resguardara / É a porção melhor que trago em mim agora / É que me faz viver”. Esse “agora” marca o momento atual do eu-lírico e de nossa sociedade como um todo, onde o “Super-Homem”, enfim, surge. Podemos perceber que há um jogo entre as palavras “mulher” e “melhor”, ambas seguidas da palavra “porção”, no caso, no que diz respeito a temática, elas são usadas como sinônimos. O compositor Gil afirma em depoimento que a “porção mulher” referida no texto do cancionário era interpretada de tal maneira:

Muita gente confundia essa música como apologia ao homossexualismo, e ela é o contrário. O que ela tem, de certa forma, é sem dúvida uma insinuação de androginia, um tema que me interessava muito na ocasião - me interessava revelar esse embricamento entre homem e mulher, o feminino como complementação do masculino e vice-versa, masculino e feminino como duas qualidades essenciais ao ser humano. Eu tinha feito Pai e Mãe antes, já abordara a questão, mais explicitamente da posição de ver o filho como o resultado do pai e da mãe. Em Super-Homem - a Canção, a ideia central é de que pai é mãe, ou seja, todo homem é mulher (e toda mulher é homem). (RENNÓ, 2003, p. 267)

Na terceira estrofe temos um eu-lírico que sonha com o simples fato da compreensão sobre os seus desejos e sentimentos, “Quem dera”. Importante ressaltarmos, também, a presença da “mãe”, interlocutora para a qual o eu-lírico se dirige. É quando temos a retomada de um contexto familiar semelhante ao da canção “Pai e mãe”, conforme discussão apresentada no primeiro capítulo. Isso porque, mais uma vez, a mãe ocupa o lugar da “compreensão”, ao passo que a figura masculina (que, aqui, também poderia ser um pai) ocupa o lugar do “desconhecimento”, do “machismo”: “Pudesse todo homem compreender, oh mãe, quem dera”. Dessa maneira, Gilberto Gil realiza uma engenhosa variação sobre o mesmo tema, compondo um fabulário único dentro de sua obra. Diante de uma possível compreensão, se houvesse, do masculino possivelmente usando de sua “porção feminina”, realizaria o que o eu-lírico denomina como: “Ser o verão o apogeu da primavera / E só por ela ser”. É interessante atentarmos para o uso da palavra “apogeu”, que aparece no terceiro verso da terceira estrofe, e analisarmos do ponto de vista linguístico que considera seu significado, segundo o dicionário Michaelis (2018), como: “Ponto na órbita de satélite terrestre (a Lua ou um satélite artificial) em que é máxima sua distância do centro da Terra” ou “O mais alto grau, o ponto culminante; acme, ápice, auge” (DICIONÁRIO MICHAELIS, 2018). Podemos pensar, a partir dos significados apresentados, em uma preocupação do eu-lírico quanto ao seu posicionamento diante de uma sociedade regida por um sistema falocêntrico que, por sua vez, não toleraria um homem que pensasse em recorrer ao que é considerado como “porção mulher”, tendo em vista que o homossexual era classificado como um indivíduo distante do ideal de masculinidade e de tudo que estava atribuído ao lugar do homem perante a sociedade, e este mesmo indivíduo era comparado a mulher que, naquela época, era classificada como invisível. Segundo o professor Daniel Barbosa Santos (2003), em sua dissertação *O Triunfo do Falo: Homoerotismo, Dominação, Ética e Política na Atenas Clássica*, defende que o sistema falocêntrico ainda naquela época seguia o padrão que considerava:

[...] a supremacia política quase inabalável e inquestionável dos homens em Atenas; associam a simbologia do falo ereto com esse poder político; demonstram a exclusão dos outros grupos sociais, em particular o das mulheres cidadãs, no que concerne à gestão política da comunidade; demonstram o amplo escopo do erotismo legítimo

exclusivo aos homens (o poder de penetrar mulheres e jovens de qualquer classe social); demonstram quão execrável era para o homem o comportamento efeminado, visto como uma conspurcação da masculinidade devida ao falocentrismo; ajudam a compor, enquanto elemento fundamental da Paidéia dos séculos V e IV a.C., o quadro ético que demarca o moralmente aceito nas relações homoeróticas. (SANTOS, 2003, p. 91)

Podemos pensar também no “apogeu” como uma ideia de oposição entre o masculino e o feminino e as estações “verão” e “primavera”, querendo, o eu-lírico, mostrar o lado positivo sobre a condição de uma realidade possível sem uma cultura de vigência falocêntrica. O verão no ápice da primavera resultaria em uma primavera mais iluminada, mais quente, e por isso também seria melhor apreciada, por conta da possibilidade que daria ao povo da sociedade de admirar de perto o desabrochar da flora vegetal como um todo. Em outras palavras, essa flora pode ser interpretada como a porção mulher, de forma reluzente, sem tabus e com a liberdade de ser expressada, sobretudo, através do homem, o que o determinaria, aos olhos da sociedade, como um homossexual. Esse desabrochar das flores à luz do sol de verão, nos dá a possibilidade de leitura quanto a dificuldade do homem em assumir a sua orientação sexual, por ter a ideia de que não será aceito dentro do seu meio de convívio, seja nas ruas ou diante de seus familiares, o que os coloca, nesse sentido, numa posição contrária da mulher, no sentido de que é considerado inadmissível um homem, que é símbolo de força e poder tanto dentro de casa quanto em seu trabalho, fugir ao padrão de vivência de relacionamento como um casal heterossexual. Ao mesmo tempo, o homem homossexual, é comparado a condição da mulher, no sentido de também ser marginalizado, encaixado na condição de minorias, pelo seu comportamento efeminado. Podemos pensar, por exemplo, no caso dos homossexuais: *gay* x lésbica, onde o homem é tachado da pior forma, por distorcer os papéis heteronormativos, enquanto o casal de lésbicas é visto, pelos homens heterossexuais, como fetiche sexual, que ainda tem como solução a mudança de orientação sexual quando estas mulheres se relacionarem com homens que lhe proporcionem prazer o suficiente para “corrigir” suas escolhas sobre com quem se relacionar. No entanto, no contexto histórico dos anos 70/80, com tantos acontecimentos emergentes no Brasil, a exemplo da ditadura militar, universitários e outras pessoas da sociedade se reúnem afim de manifestar as suas inquietações políticas, culturais e sociais, resultando assim, no que confirma a autora Guacira Lopes Louro (2001), em seu texto *Teoria Queer - Uma política pós-identitária para a educação*, sobre as questões da época que conversam diretamente com as inquietações expostas pelo compositor na letra “Super-Homem - a canção” e também na canção “Sandra”, estudada no capítulo anterior:

A partir de 1975, emerge o Movimento de Libertação Homossexual no Brasil, do qual participam, entre outros, intelectuais exilados/as durante a ditadura militar e que traziam, de sua experiência no exterior, inquietações políticas feministas, sexuais, ecológicas e raciais que então circulavam internacionalmente. Nos grandes centros, os termos do debate e da luta parecem se modificar. A homossexualidade deixa de ser vista (pelo menos por alguns setores) como uma condição uniforme e universal e passa ser compreendida como atravessada por dimensões de classe, etnicidade, raça, nacionalidade etc. A ação política empreendida por militantes e apoiadores torna-se mais visível e assume um caráter libertador. Suas críticas voltam-se contra a heterossexualização da sociedade. A agenda da luta também se pluraliza: para alguns o alvo é a integração social – a integração numa sociedade múltipla, talvez andrógina e polimorfa; para outros (especialmente para as feministas lésbicas) o caminho é a separação – a construção de uma comunidade e de uma cultura próprias. Intelectuais, espalhados em algumas instituições internacionais, mostram sua afinidade com o movimento, publicam ensaios em jornais e revistas e revelam sua estreita ligação com os grupos militantes. (LOURO, 2001, p. 541)

Na quarta e última estrofe, o eu-lírico parece ter reformado as suas esperanças, pois o verso é iniciado com ar otimista de quem tem, agora, uma nova possibilidade, “Quem sabe”. Mais adiante, temos os versos: “O Super-Homem venha nos restituir a glória / Mudando como um deus o curso da história / Por causa da mulher”, que nos mostra que a importância do eu-lírico masculino que imagina um super-homem, também masculino, ainda como o super-herói, mesmo que seja em prol de uma mudança que ocorrerá pelo fato da mulher ser o motivo, deixa lacunas sobre o fato de que aqui, ainda estamos falando de uma cultura senão falocêntrica, mas que tem o homem como centro de comando no sistema, ainda que veja a mulher de um ponto de vista positivo, a mudança só passa a ser objeto concreto e realizado por intermédio de um falo. Ao mesmo tempo, podemos atentar para os adornos que o Super-Homem tende a ganhar, quando, ao mudar a história, será considerado como um deus, o que nos faz atentar para a possibilidade de que esse mesmo Super-Homem pode vir a se tratar mesmo de um herói fora de sua época. O que significa dizer que temos aqui um compositor que propõe muitos pontos de vista, como também provocações para pensarmos e analisarmos o contexto histórico de composição da canção no tocante as discussões de gênero, que estavam em seu período de maior efervescência, pois estamos falando aqui dos anos 70/80, o que faz um autor como Gilberto Gil, enquanto transeunte, ter sensibilidade e informação o suficiente para querer brincar e (des)construir diálogos que se fazem possíveis dentro e fora do homem e da mulher enquanto seres sociais, ambientados em um dado e diferenciado meio.

Depois que a primeira parte da canção é cantada e interpretada por Gil, temos a segunda parte que repete a última estrofe da letra e ganha uma espécie de efeitos especiais que, na verdade, estão presentes em toda a canção por conta dos efeitos sonoros administrados através do toque de instrumentos como o teclado e os sintetizadores e também por causa do canto suave emitido pelo coro e pelo próprio intérprete, o que dá uma impressão de

alumbramento que é muito parecido com a sonoridade inscrita nos desenhos animados e nos filmes que suscitam a temática que comunica uma realidade completamente distante da realidade do espectador, como as ficções sobre a realeza, que, em sua tradição, sempre constrói em suas narrativas o mocinho que salva a mocinha de alguma situação perigosa e (quase) impossível de ser revertida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, procuramos construir uma trilha de análise com base nos estudos da canção, atentando para os elementos dos planos textual, performático e de conteúdo – neste último, não apenas o que diz respeito ao objeto discográfico, mas também ao “tom” das canções. Toda essa preocupação se deu para que, a partir desse percurso, pudéssemos construir uma valorização da canção popular, mais precisamente das canções do cantor e compositor Gilberto Gil. Essa valorização se deu pelo reconhecimento dos atributos estéticos utilizados em sua obra, apresentados não só através da melodia, mas também do texto poético que integra as canções. Dentro da análise dessas canções, nossa finalidade foi levantar questões cabíveis aos estudos de gênero, no tocante ao discurso do eu-lírico masculino, bem como seus sentimentos e convicções. Posteriormente, se deu uma leitura que designou ao “feminino” e ao “masculino” as suas respectivas e essenciais naturezas, em uma ideia de homem e mulher como produtos acabados. Com efeito, uma característica percebida entre as três canções analisadas – “Pai e mãe”, “Sandra” e “Super-Homem, a canção” – foi a construção da identidade masculina pautada através das relações biológica e afetiva com mulheres, bem como a defesa de uma desapropriação dos protótipos de gêneros masculino e feminino.

No primeiro capítulo, analisamos a música “Pai e mãe”, do disco *Refazenda* (1975), discutindo o seu contexto histórico e sociocultural com base nas referências de criação e gravação do disco, citando o movimento de contracultura da tropicália como base inspiradora de um momento em que o Brasil ainda vivia a ditadura militar. Pontuado o lugar de fala do disco, partimos para uma análise dos elementos constitutivos da canção, sua complexa utilização dos instrumentos musicais, além da performance vocal do intérprete. Em seguida, adentramos no objeto mais específico de análise, a canção “Pai e mãe”, atentando para a escansão do texto poético, comparando o ritmo tradicional da música, no caso, o choro, com a própria tradição temática da canção, refletindo sobre a sua completude ao ser executada. Em meio a essa análise, propomos uma reflexão que se apropriou dos estudos de gênero, no tocante a relação fraterna do eu-lírico com e sobre os seus pais, em paralelo a uma temática da homoafetividade tangenciada, tendo em vista que o eu-lírico propõe uma relação comparativa entre o beijo que dá em seu pai e o beijo que dá em outro homem. Com isso, constatamos que o eu-lírico enxerga o lugar materno como sendo um lugar apaziguador e harmonioso, permitindo que, aos olhos do pai, essa comparação entre as relações do filho com outros homens seja compreendida com amor. Já em relação a mãe, verificamos que o eu-lírico

também propõe uma relação comparativa quando a coloca como exemplo das relações que busca em outras mulheres.

Mais adiante, nos capítulos dois e três, nos detemos sobre as canções “Sandra”, do disco *Refavela* (1977), e “Super-Homem, a canção”, do disco *Realce* (1979), propondo uma discussão que também se preocupou em situar o contexto histórico e sociocultural dos discos, pois em *Refavela* temos um compositor sensível às questões do movimento negro, repercutindo a sua estada na África; enquanto em *Realce* temos um Gilberto Gil mais atento às tendências da época, trazendo elementos musicais, da capa aos instrumentos, que apresentam a inovação típica da *discothèque*, bem como o brilho, à luz das discussões de gênero e sexualidade dos anos 70/80. Assim como no primeiro capítulo, esses capítulos se utilizam do mesmo método de análise, mudando apenas o enfoque temático. Enquanto em “Pai e mãe” nos detemos sobre o estudo do comportamento, das relações biológicas e afetivas, em “Sandra” temos um eu-lírico que se sente contemplado por ter ao seu redor a presença feminina, lhe colocando em um novo lugar de filho, em razão dos cuidados recebidos de cada mulher, que ali estava. Já na faixa “Super-Homem, a canção”, temos um eu-lírico preocupado em melhorar a situação histórica da mulher para que o seu apagamento não se estenda ao homem, não comprometendo, aos olhos do eu-lírico, as vantagens de se viver sob um corpo masculino. Em “Sandra”, ao final da canção, constatamos que as personagens femininas “Maria de Lourdes”, “Dulcina” e “Andréia” são retomadas em uma espécie de “salto textual”, criando um isomorfismo sensível não apenas ao teor dos versos da canção, mas também à forma com que Gilberto Gil estabelece “sobressaltos vocais” em sua interpretação vocal. Verificamos, também, a temática do amor livre destacada em meio aos valores da juventude de uma época que encarava as relações afetivas de forma mais aberta. Consequentemente, em “Super-Homem, a canção”, as discussões em torno de um eu-lírico que faz afirmações sobre a identidade de gênero masculino se distanciam daquelas que nós propomos discutir neste trabalho, à luz de leituras mais atuais sobre o tema, o que nos permitiu questionar o posicionamento teórico de algumas autoras, a exemplo da antropóloga Marta Lamas (2000), estabelecendo de forma elucidativa o lugar dos corpos que falam, em oposição aos corpos que nascem configurados de maneira tal.

Concluimos os estudos apresentados neste trabalho com a certeza de que as leituras possíveis são inesgotáveis. Quanto ao aspecto material da canção, constatamos que não podemos desconsiderar o disco como um todo, tendo em vista que através da leitura e audição desses aparatos (a capa, o encarte), conseguimos resgatar momentos históricos e socioculturais da maior importância, sobretudo para a nossa vivência enquanto sujeitos

inseridos no meio social. Ao mesmo tempo, a contribuição dos estudos de gênero desempenhou um papel fundamental ao nos garantir um olhar mais sensível e atento a fim de assumirmos o nosso próprio lugar de fala, tendo em vista a nossa proposta de uma discussão mais recente sobre a construção da identidade de gênero. Construção essa que se distancia da leitura do eu-lírico em questão, que desvia, recusa ou apresenta uma crise de identidade do masculino, atribuindo uma suposta divisão de gêneros masculino e feminino dentro do comportamento manifestado na condição de cada sujeito. Aqui, vimos que essa experiência não é possível, pois para os estudos de gênero, o indivíduo é considerado produtor diário de suas convicções, engendrando assim, sentidos e significados quanto ao papel e lugar que desempenha, em razão de ser agente comunicador de sua própria realidade, dado o direito ao exercício de liberdade.



## REFERÊNCIAS

APOGEU. In: **DICIONÁRIO Michaelis**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

AZEVEDO, Gilson Xavier de. **Estudo sobre a mulher sob as abordagens histórica, social e religiosa**. Web-Revista Sociodialeto. UEMS/Campo Grande, v. 5, n. 14, p. 149, nov. 2014.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. Tradução: Maria Ignez Duque Estrada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB Anos 70 – 30 anos depois**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; CESÍDIO, Mirella de Holanda. **Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade**. Revista mal-estar e subjetividade, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 451-478, set. 2007.

CARVALHO, José Jorge de. A tradição musical iorubá no Brasil: Um cristal que se oculta e revela. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

**DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS**, 2018. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/sebastiana/>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

DINIZ, André. **Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. MEC/CNME, 1962.

FINAMORE, C. M.; CARVALHO, J. E. C. **Mulheres candidatas: relações entre gênero, mídia e discurso**. Estudos Feministas, v. 14, n. 2, p. 347-362, maio-ago, 2006.

FREITAS, W. M. F. et al. **Paternidade: responsabilidade social do homem no papel de provedor**. Rev. Saúde Pública [online], v. 43, n. 1, p. 85-90, 2009.

FRÓES, Marcelo. **Encarte da "Caixa Palco"**. 2002. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_disco\\_info.php?id=13&texto](http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=13&texto)>. Acesso em: 19 de maio de 2018.

GÓES, Fred. **Gilberto Gil – Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

GREEN, James. **“Mais amor e mais tesão”: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis**. Cadernos Pagu, Campinas, v. 15, p.86-102, 2000.

GROSZ, Elizabeth. **Corpos reconfigurados**. Cadernos Pagu, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2000.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LAMAS, Marta. **Gênero: os conflitos e desafios do novo paradigma**. Revista Proposta. Rio de Janeiro, n. 84/85, p. 13-25, mar./ago. 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: \_\_\_\_\_. **O corpo educado. Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, p. 7-34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Teoria queer - Uma política pós-identitária para a educação**. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, jan. 2001. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200012>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

MAZZOLA, Marco. **Ouvindo estrelas [autobiografia]**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

MOISES, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12.ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro mundo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, v.15, n.45, p. 35-44, junho, 2000.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. Discursos sobre a masculinidade. In: **Revista estudos feministas**. IFCS/UFRJ, v. 6, n. 1, p. 91-112, 1998.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE, Charles. **Letras e letras da MPB**. 2. ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

RENNÓ, Carlos. **Gilberto Gil: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. O choro: caminhos e sentidos da tradição. In: Simpósio Nacional de História, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009.

RIBEIRO NETO, Amador. **A linguagem da poesia**. 2. ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

RISÉRIO, Antônio (org.). **Gilberto Gil: Expresso 2222**. São Paulo: Corrupio, 1982.

ROSA SOBRINHO, Paulo Fernandes. 2006. **Sentidos e sonoridades múltiplos na música do coco do Recife e região metropolitana**. Recife: Dissertação (Mestrado) – Programa de

Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco.

SANTOS, D. B. **O Triunfo do Falo: Homoerotismo, Dominação, Ética e Política na Atenas Clássica**. 2003. Dissertação (Mestrado em Culturas Políticas) – Programa de Pós-Graduação de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

SILVA, S. S. **Memória e Identidade Negra na Obra de Gilberto Gil: 1964-2008**. 2017. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Campus Vitória da Conquista.

SOLIVA, Thiago Barcelos. **Família e Homossexualidade: uma análise da violência doméstica sofrida por jovens homossexuais**. *Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidade, deslocamentos*, ago. 2010.

SPARANO, Magalí Elisabete. **Balada, canção e outros sons: um estudo fonoestilístico em língua portuguesa**. 2006. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tania Navarro (Org.). **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, v. 1, p. 85-116, 2007.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. **Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário**. *Guairacá - Revista de filosofia*, Guarapuava, v. 25, n. 1, p. 81-102, 2009.

THAMOS, Márcio. **Ó Musa, agora as causas: uma leitura de invocação da Eneida**. *Clássica -Revista brasileira de estudos clássicos*. Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 115-124, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## **ANEXO A**

### **PAI E MÃE**

(Gilberto Gil)

Eu passei muito tempo  
Aprendendo a beijar  
Outros homens  
Como beijo o meu pai  
Eu passei muito tempo  
Pra saber que a mulher  
Que eu amei  
Que amo  
Que amarei  
Será sempre a mulher  
Como é minha mãe

Como é, minha mãe?  
Como vão seus temores?  
Meu pai, como vai?  
Diga a ele que não  
Se aborreça comigo  
Quando me vir beijar  
Outro homem qualquer  
Diga a ele que eu  
Quando beijo um amigo  
Estou certo de ser  
Alguém como ele é  
Alguém com sua força  
Pra me proteger  
Alguém com seu carinho  
Pra me confortar  
Alguém com olhos

E coração bem abertos  
Pra me compreender

## **ANEXO B**

### **SANDRA**

(Gilberto Gil)

Maria Aparecida, porque apareceu na vida  
Maria Sebastiana, porque Deus fez tão bonita  
Maria de Lourdes  
Porque me pediu uma canção pra ela

Carmensita, porque ela sussurou: "Seja bem-vindo"  
(No meu ouvido)  
Na primeira noite quando nós chegamos no hospício  
E Lair, Lair  
Porque quis me ver e foi lá no hospício

Salete fez chafé, que é um chá de café que eu gosto  
E naquela semana tomar chafé foi um vício  
Andréia na estréia  
No segundo dia, meus laços de fita

Cintia, porque, embora choque, rosa é cor bonita  
E Ana, porque parece uma cigana da ilha  
Dulcina, porque  
É santa, é uma santa e me beijou na boca

Azul, porque azul é cor, e cor é feminina  
Eu sou tão inseguro porque o muro é muito alto  
E pra dar o salto  
Me amarro na torre no alto da montanha

Amarradão na torre dá pra ir pro mundo inteiro  
E onde quer que eu vá no mundo, vejo a minha torre  
É só balançar  
Que a corda me leva de volta pra ela:  
Oh, Sandra

## **ANEXO C**

### **SUPER-HOMEM, A CANÇÃO**

(Gilberto Gil)

Um dia  
Vivi a ilusão de que ser homem bastaria  
Que o mundo masculino tudo me daria  
Do que eu quisesse ter

Que nada  
Minha porção mulher, que até então se resguardara  
É a porção melhor que trago em mim agora  
É que me faz viver

Quem dera  
Pudesse todo homem compreender, oh, mãe, quem dera  
Ser o verão o apogeu da primavera  
E só por ela ser

Quem sabe  
O Super-homem venha nos restituir a glória  
Mudando como um deus o curso da história  
Por causa da mulher